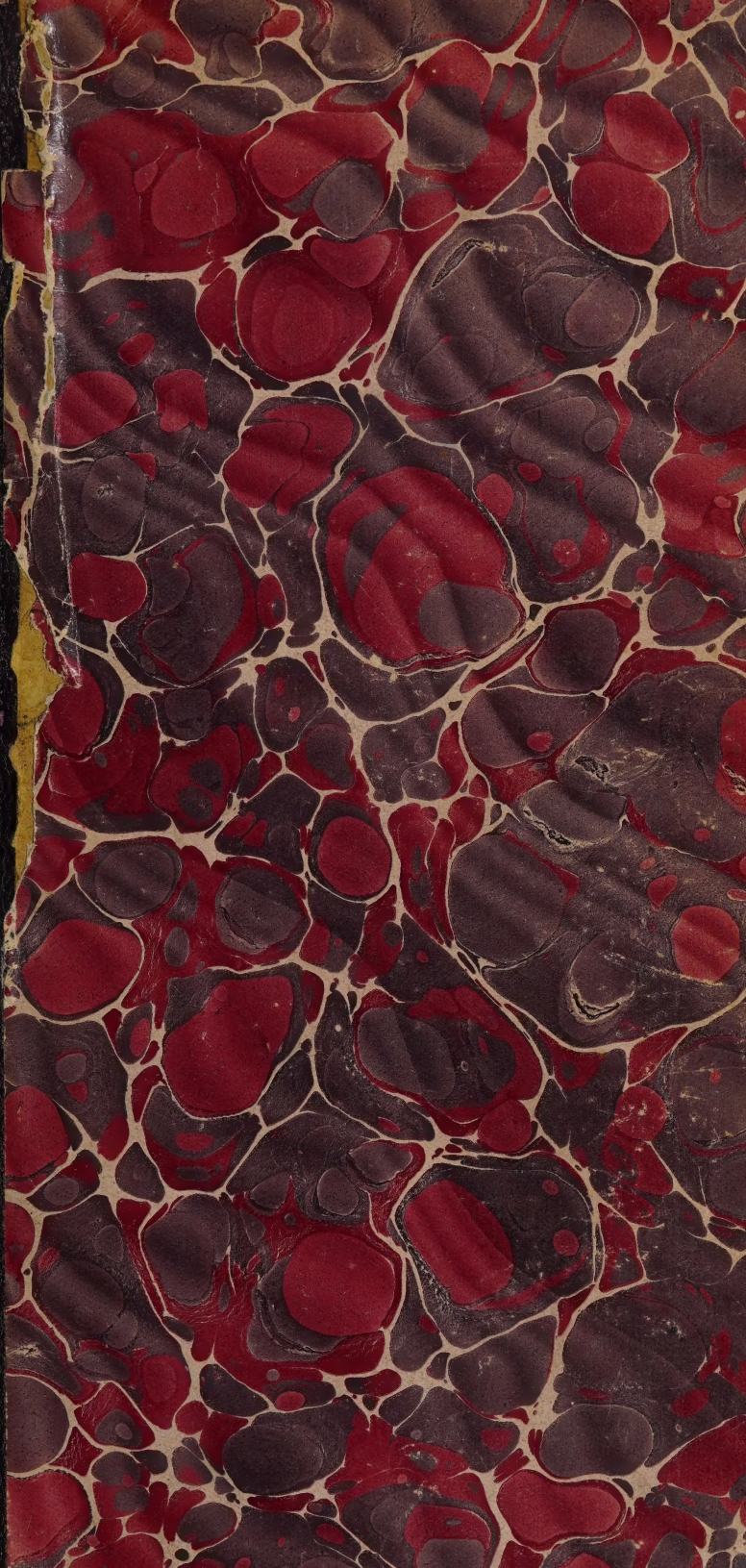


HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

20

884

45-

RÉSUMÉ

d'Histoire de la Musique

ML
160
.D26
R47
1915

RÉSUMÉ

d'Histoire

de la

Musique

PAR

A. DANDELOT

Préface de M. Maurice EMMANUEL

Professeur au Conservatoire

MAURICE SENART & Cie, ÉDITEURS
20, rue du Dragon — PARIS

Copyright by Maurice Senart et Cie — 1915

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

AVANT-PROPOS

Etant donné la valeur d'ouvrages tels que ceux de Fétis, Riemann, Grove, Pougin, Combarieu, Lavoix, Lavignac, Woollet, Landormy, etc., était-il utile de refaire, même sous une forme différente, une *Histoire de la Musique ?* Nous avons pensé que oui, et voici pourquoi.

Certains de ces travaux sont de vastes proportions ; d'autres, d'une concision obligatoire ; il nous a donc semblé qn'il était possible de réunir *en un petit volume,* l'ensemble des copieux dictionnaires (ne gardant que l'essentiel) et des diverses Histoires, en traçant avec une claire sobriété le tableau de l'évolution musicale.

Dans un but à la fois instructif et mnémotechnique, nous avons cru devoir placer, en face des Notices sur les grands Compositeurs, les noms des Souverains ayant régné sur la France et ceux des illustrations des Lettres, des Sciences et des Arts, afin d'affirmer, d'autre part, la place que tient la Musique dans le mouvement intellectuel général.

A. Dandelot.

PRÉFACE

Monsieur,

Vous me demandez de présenter votre livre au public. C'est pour moi un honneur que je devrais peut-être décliner, car les terribles circonstances au milieu desquelles nous vivons ne m'ont pas permis de lire votre ouvrage : je n'ai pu que suivre des yeux le plan que vous avez adopté. Si vous estimez que, malgré cet aveu, je reste qualifié pour parler de ce livre, je dirai volontiers l'agréable surprise que son rapide examen m'a causée.

Il me semble que vous avez eu la préoccupation rare, excellente, d'apporter à nos étudiants musiciens autre chose que de la technique et de l'histoire spéciales. Rien n'est plus désolant que l'ignorance où nos élèves se complaisent : ils n'ont nul désir d'apprendre ce que tout le monde doit savoir ; c'est tout au plus si le certificat d'études primaires a été obtenu par quelques-uns d'entre eux. Le malheur est que le Conservatoire de Paris, unique au monde par l'excellence de son enseignement « musical », et qui est à proprement parler un établissement d'enseignement supérieur, ne soit pas chargé d'initier ses pupilles à la littérature, aux sciences, à l'histoire générale. Ce défaut de culture, chez les apprentis-musiciens, est pour un grand nombre d'entre eux une cause d'insuccès : le goût et la mesure leur font défaut, parce qu'ils ignorent tout de ce qui peut donner à leur jugement de l'équilibre, à leur fantaisie un contrôle.

Vous avez voulu éveiller en eux le désir d'échapper à la coutumière indolence et de s'intéresser aux principaux évènements qui ont réagi, à travers le temps, sur les arts. Vous avez, pour la première fois, je pense, associé à la musique l'histoire universelle. En quelques indications, méthodiquement succinctes, vous suggérez au lecteur le besoin de connaître les hommes et les faits que vous relatez en marge. Il y a là, Monsieur, une tentative neuve et qui sera féconde. Et vous aurez l'honneur d'avoir, dans la pédagogie musicale, donné un exemple qui doit être suivi.

L'excessive spécialisation des études est un grand danger. On fait, de notre temps, la guerre à *l'humanisme,* à cette haute culture générale, dont les français se piquaient d'être autrefois les défenseurs, — sous prétexte que la vie, plus rapide, ne peut permettre à nos enfants autre chose qu'un apprentissage restreint. Je vous félicite de protester par votre livre contre le mépris systématique des études désintéressées : l'artiste doit chercher autour de son art, et souvent il trouve, en dehors de cet art, des stimulants pour son inspiration, des motifs qu'il transpose.

La musique n'est pas seulement sensation ; elle est pensée. Or nous voici à un tournant. Il importe que la musique française prenne conscience de ses forces propres et qu'elle s'oriente vers de latines destinées ; il faut que les jeunes musiciens français ressentent profondément le besoin de s'instruire et de s'organiser dans cet effort national, en connaissance de cause. Votre livre, Monsieur, les y aidera.

Maurice Emmanuel.

La Rochelle, 6 novembre 1914.

A

Monsieur Auguste CHAPUIS

Professeur d'Harmonie au Conservatoire
Inspecteur Principal de l'enseignement du Chant
dans les Ecoles communales de la ville de Paris.

NOTICE

Trop souvent il nous a été donné de constater combien les personnes qui s'occupent d'art musical, même parmi les professionnels, sont ignorantes des notions les plus élémentaires de l'Histoire de la Musique. Aussi nous a-t-il semblé utile de rassembler ici, sous une forme concise et nouvelle, le minimum des connaissances qu'il est nécessaire de posséder, sur les origines de la Musique, les Compositeurs ou les Artistes célèbres.

A. D.

Afin de mieux préciser et graver dans la mémoire l'époque à laquelle vécurent les plus illustres compositeurs, nous avons noté en regard, comme points de repère, *une sélection des grands noms de la Littérature, des Sciences, des Arts... de tous pays, en y joignant ceux des principaux souverains ou des grandes périodes de l'Histoire de France.*

L'Antiquité

L'ancien Orient, Les Grecs, Les Romains

Bibliographie

Histoire de la Musique, par J. Combarieu ;
Histoire de la Musique, de H. Lavoix, fils ;
La Musique et les Musiciens, par A. Lavignac ;
Histoire de la Musique, par H. Woollet.
Histoire de la Musique, par P. Landormy.
Histoire de la Musique dans l'Antiquité, par Gevaert.
Histoire de la Langue musicale, par Maurice Emmanuel.
Traité de la Musique grecque, par Maurice Emmanuel.

L'ancien Orient

A ses origines, la musique n'était pas au niveau des autres arts et elle ne se développa que plus tardivement ; mais les vieux bas-reliefs, les peintures à fresque, etc., nous apprennent quel rôle important la musique occupait chez les Indiens, les Assyriens, les Egyptiens et les Hébreux, lesquels possédaient des harpes à vingt-deux cordes, des lyres, des guitares, des flûtes simples, des trompettes (qui accompagnaient toutes les cérémonies, les sacrifices)... et surtout, beaucoup d'instruments à percussion.

Les Grecs

En Grèce, la musique, qui accompagnait toujours la poésie, et presque toujours la danse, était exclusivement homophone [1].

Nous savons vaguement ce qu'était la musique dans l'Ancienne Grèce par les documents que nous ont laissés, quelques siècles avant notre ère : *Pollux*, *Homère*, *Sophocle*, *Euripide*.

[1] A l'unisson, sans emploi d'accords ou sons simultanés.

Les instruments en usage étaient les mêmes que chez les Egyptiens, mais les flûtes diverses (syringe, auloi) et la lyre, la cithare étaient principalement en faveur.

Les Grecs avaient une échelle musicale de vingt-quatre sons, s'enchaînant de qvarte en quarte. Leurs Gammes *étaient au nombre de douze, se divisant en divers* modes *(il y en eut jusqu'à 15)* [1], *parmi lesquels* :

Le Dorien, le Lydien. le Phrygien, l'Hypodorien, l'Hypolydien, l'Hypophrygien, le Myxolydien.

On usait, alors, comme intervalles, non seulement du ton et du 1/2 ton, mais encore du 1/4 de ton.

Comme principaux musiciens Grecs, nous citerons :

De 730 à 665 avant J.-C. : *Terpandre, Clonas, Tyrtée, Archiloque, Olympe.*

De 665 à 540 avant J.-C. : *Saccadas, Epigone, Thaletas, Alcée, Sappho, Stésichore.*

De 540 à 50 avant J.-C. : *Simonide, Pindare, Mélanippide, Aristoxème, Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane.*

Il faut ajouter ici le non de *Pythagore* (497-480), créateur de l'Acoustique musicale.

Phidias, sculpt. grec (vers 500-431 av. J.-C.).
Eschyle, tragique grec (526-456 av. J.-C.).
Esope, fabuliste grec (500 av. J.-C.).
Pindare, poète lyr. grec (522-442 av. J.-C.)
Aristophane, poète, (v^e^ *siècle av. J.-C.).*
Sophocle, trag. grec (495-405 av. J.-C.).
Hérodote, histor. grec (484-406 av. J.-C.).
Euripide, tragique grec (480-406 av. J.-C.).
Socrate, philos. grec (468-369 av. J.-C.).
Platon, philos. grec (429-347 av. J.-C.).
Démosthène, orat. grec (365-322 av. J.-C.).
Aristote, philosophe grec (344-322 av. J.-C.).
Euclide, géom. grec (323-283 av. J.-C.).
Archimède, géomètre grec (287-212 av. J.-C.).

[1] Nous n'avons mentionné ni célébrités politiques, ni noms de guerriers, conquérants, explorateurs... en dehors des souverains français.

Les Romains

« Des Romains de l'Antiquité il ne faut rien attendre de bien brillant en matière d'art », dit M. J. Combarieu ; en effet, leur musique ne présente aucun intérêt jusqu'à la venue de la chrétienté.

La musique latine, dérivant de celle des Grecs, ne pouvait lui être très différente et pendant les huit premiers siècles de l'ère chrétienne le chant de l'Eglise resta exclusivement homophone, et sans l'adjonction d'instruments. *(L'orgue, déjà pourvu d'une dizaine de tuyaux, date de cette époque, mais les flûtes et les trompettes restèrent toujours les instruments favoris des Romains, bien*

[1] On sait que la musique moderne est basée presque exclusivement sur les deux Modes : *Majeur* et *Mineur* ; ce n'est qu'exceptionnellement qu'il est fait emploi des modes antiques.

que l'on cite Néron et même d'autres empereurs, accompagnant volontiers leurs chants sur la lyre.)

Nous rappellerons seulement les noms de :

Anaxenor, citharède, sous Marc-Antoine ; *Tigellius*, chanteur et flûtiste, à la cour d'Auguste ; *Apelles*, chanteur favori de Caligula ; *Ménécratès*, citharède de Néron — en ce qui concerne LES ANTIQUES.

Cicéron, orat. romain (106-43 av. J.-C.).
Horace, poète latin (64-8 av. J.-C.).
Virgile, poète latin (70-1 av. J.-C.).
Jules César, général romain (101-44 av. J.-C.).

Puis, au début du LYRISME RELIGIEUX, art qui dérive à la fois de l'art grec et de l'art judaïque [1], d'abord sous la forme dite *plain-chant*, et, plus tard, de la *Musique grégorienne*, citons :

Saint Ambroise (340 à 397, évêque de Milan, qui attacha son nom à la première réforme de la liturgie en débarrassant la mélodie de ses ornements superflus. Il conserva quatre des Modes Grecs ; on les appela un peu plus tard : *Modes Authentiques*.

Saint Augustin (350 à 430), évêque d'Hippone, qui, outre ses admirables écrits théologiques, produisit un *Traité de musique*.

Grégoire le Grand (540-604), pape. Procède à une nouvelle épuration du chant liturgique, admettant en plus des Modes Authentiques, les quatre *Modes Plagaux*. Il crée le recueil appelé *Antiphonaire* [2] et invente la *Notation par lettres*.

INSTRUMENTS ANTIQUES — *A cordes :* Lyra, Psalterium, Trigonium, Sambucca, Cythara, Pectis, Magas, Epanderon, que l'on touchait avec les doigts ou avec le plectrum, sorte d'archet.

A Vent : Trompettes, Flûtes de Pan.

A Percussion : Tympanum, Cymbalum, Cressitaculum, Tintinnabulum, Croatulum.

N.-B. — Les instruments furent, primitivement, exclus de la musique religieuse chrétienne.

[1] Le roi David avait été le créateur de la Musique religieuse hébraïque. Des joueurs de divers instruments *(Nébel, Kinnor)*, accompagnaient les chantres formant un groupe considérable. C'est par les églises et monastères d'Orient que s'opéra la transition de l'Art judaïque à l'Art chrétien.

[2] Chants des Offices.

Le Moyen Age

(*Voir* : Lavoix, Lavignac, J. Combarieu, H. Woollet, P. Landormy, Maurice Emmanuel).

Nous voici dans l'enfance d'un nouvel Art Musical. Ce sont d'abord, au IXe siècle, des essais dans la recherche de *l'harmonie* par la combinaison des sons entre eux. Les consonnances admises sont seulement : l'octave, la quarte et la quinte, qui, employées sans le secours du rythme, constituent la *Diaphonie* ou *l'Organum*, au moyen desquels on accompagnait le plain-chant et qui furent en usage jusqu'au XIIIe siècle.

Vint ensuite l'idée de faire entendre deux chants à la fois (enfance du contrepoint) ; cela s'appelait *le Déchant ou Discantus*, pour lequel on fit usage du rythme [1].

Ce n'est qu'au XVe siècle que John Dunstaple, musicien anglais (1400-1458) introduisit l'usage de la tierce, ouvrant ainsi des horizons inentrevus jusqu'alors.

La musique fut d'abord écrite avec des lettres, puis avec des signes appelés : *neumes* (VIe au XIIe siècle), d'origine mal établie et de lecture difficile : points, accents, traits, crochets ; puis on adopta (XIIe siècle), *La longue* ▬, *Double longue* ▬▬, *Brève* ▬, *Semi brève* ▬, *etc.*, puis la notation blanche ou notation noire, figures de durée [2]. L'invention de la portée vint améliorer cet état de choses (Xe siècle.) Ce furent primitivement des lignes coloriées de diverses couleurs, puis Guy d'Arezzo constitua la portée de cinq lignes telle qu'elle existe encore aujourd'hui. L'usage des clés remonte au Xe siècle.

[1] Le Rythme est aussi vieux que la musique elle-même, mais sa régularisation fut plus tardive, devenant nécessaire avec toute musique à plusieurs parties.

V. sur ce sujet les intéressants ouvrages de Georges Houdard. (Cours libre professé à la Sorbonne). *Le plain-chant Grégorien, Hist. de la Musique*, de Combarieu, etc.

DU VIIe AU XIIe SIÈCLE

Pépin le Bref (751-768).

754. — Pépin le Bref installe à l'abbaye de Saint-Médard deux chantres que lui avait envoyés le pape Etienne II.

Charlemagne (768-814).

784. — Charlemagne fonde deux Ecoles de musique à Metz et à Soissons avec des Chantres que le pape Adrien Ier lui céda.

Les théoriciens de cette époque furent : *Isidore de Séville, Aurélien, Hucbald, Alcuin, etc...*

Henri Ier (1031-1060).

Guy d'Arezzo (XIe siècle), moine bénédictin de Pomposa, né à Arezzo en Toscane, fut un des plus savants musiciens de son temps et son enseignement était recherché. C'est lui qui donna, dit-on, leur nom aux six premières notes de la gamme, en prenant la syllabe de début des vers de l'Hymne à Saint-Jean : Ut *queant laxis*
Résonare *fibris*
Mira gestorum.
. . . . . .

(La 7e note de la gamme ne fut dénommée que vers 1550, par le musicien flamand Waelrant, semble-t-il, S et I formant les initiales Sancti Ioannès).

Guy d'Arezzo invente la Vielle et l'Épinette ; Collin Muset crée la Musette.

Les Croisés rapportent de l'Orient le Rebec, sorte de violon primitif.

LES XIIe ET XIIIe SIÈCLES

(Le XIIe siècle artistique et Littéraire est considéré comme la 1re Renaissance).

Louis VII (1137-1180).

C'est l'époque des *Troubadours* et des *Trouvères*, poètes et chanteurs, s'accompagnant au luth, qui parcouraient la Gaule, les premiers dans la région méridionale, (langue d'oc) les autres au nord du pays (langue d'oil), ceux-ci ayant précédé ceux-là.

Le répertoire consistait en :

Lais d'amour, rondels, pastourelles.

(Voir *Histoire de la chanson populaire en France*, par J. Tiersot).

C'est la période de la *Mélodie Populaire*, puis apparaît le *Drame religieux*, avec les *Mystères* et le *Drame Profane*, avec le *Jeu de Robin et de Marion*.

Saint-Louis (1226-1270).
Roger Bacon, phil. angl. (1214-1294).
Cimmabuée, peintre, flor. (1240-1302).

Adam de la Halle, qui naquit vers 1240 et mourut à Naples en 1287, est la principale figure musicale de cette époque. Il paraît être le premier qui ait employé la consonnance de tierce avec son renversement de sixte. Ce trouvère fut à la fois poète et compositeur. Beaucoup de ses œuvres nous ont été conservées. La plus importante fut représentée à la cour de Naples en 1825 : « *Le jeu de Robin et de Marion* ». On y trouve en germe le type du genre Opéra-comique.

DU XIVe AU XVIe SIÈCLE INCLUS

Les **Ménétriers** ou **Ménestrels** (au XIVe siècle) étaient des poètes musiciens qui parcouraient les châteaux, ou restaient attachés à la personne d'un puissant seigneur. Ils étaient de deux sortes ; les poètes improvisateurs et les chanteurs improvisateurs. En 1328 une corporation des ménestrels fut créée à Paris [1]. Celle-ci comprenait également les *Jongleurs*, qui se séparèrent en 1397 des *Ménétriers*, devenus la communauté des joueurs d'instruments tant hauts que bas.

Les **Maîtres-Chanteurs** (au XIIIe siècle *Minnesinger*, au XIVe, *Meistersinger*). — En Allemagne, les nobles ayant peu à peu abandonné la musique, les artisans et les bourgeois formèrent des corporations de poètes musiciens où l'on était admis après un concours sévère à la qualité de maître. La corporation de Nuremberg, célèbre entre toutes, eut pour chef le fameux cordonnier Hans Sachs (1486-1567), qui écrivit plusieurs chants pour les chorals de Luther. Les *Meistersingers* existaient déjà au XIIIe siècle et comptèrent dans leurs rangs : Tannhäuser, Wolfram d'Eschenbach et Klingsor.

[1] Réorganisée en 1407, règlementée par Louis XIV en 1707, la corporation ne disparut qu'avec la Révolution.

La **Notation.** — Jusqu'au XIIe siècle persiste l'écriture neumatique ; en 1529 on adopte l'emploi des *barres de mesure* et la notation avec des caractères mobiles se rapproche beaucoup de notre système actuel.

Ottavio Petrucci, imprimeur à Venise des maîtres du XVe siècle, était célèbre, en son temps, pour ses impressions, qualifiées chefs-d'œuvre d'élégance.

A la fin du XVIIe siècle, les notes en forme de losange ou de carré devinrent ovales et l'on grava désormais sur des planches d'étain.

Les Luthiers, les facteurs d'instruments. — Les instruments de musique se développent puissamment durant cette période : Flûtes de diverses sortes, Hautbois, Cornemuses, Musettes, pour les bois ; Cors, Cornets, Olifants, Trompes, Trompettes, Buccins pour les cuivres ; instruments à percussion très nombreux ; enfin les instruments à cordes frappées : Luths, Epinettes, Mandores, Guitares, Harpes, Psaltérions, etc... ; et les instruments à archet : Rebecs, Violes, Quintons.

Le Violon, (issu de la famille des violes) apparaît vers 1520, mais sa forme ne devient définitive qu'avec les Amati (1560-1684) Gasparo da Salô (vers 1560), à Brescia ; Guarneri (1640-1745), et Stradivari (1664-1757), à Crémone.

La famille des violes comprenait encore : la Viole d'amour, la Viole de gambe, qui devint, par la suite, le violoncelle ; c'est en 1590, en Italie, que paraît la contrebasse, qui ne fut importée en France qu'en 1710, par Mondonville.

L'Orgue à dix tuyaux des Romains devient en 951, à Winchester, un énorme monument de plus de quatre cents tuyaux et vingt six soufflets ! On le jouait, nous dit

[1] Il existe de nombreux ouvrages spéciaux sur cette matière. Nous signalerons entr'autres : *Le violon, ses Luthiers célèbres et leurs Imitateurs,* par Georges Hart (Ronam et Cie, Edit.). *Les facteurs d'Instruments de musique,* par Constant Pierre (Sagot, Edit.). *La Lutherie et les Luthiers,* par A. Vidal (Quantin, Edit.). *Notice Historique sur les Instruments à cordes et à archet,* par A Tolbecque (chez G. Bernardel. *Les Ancêtres du Violon et du Violoncelle,* par L. Grillet, (Schmid, Edit.).

M. Lavignac, à coups de poing sur des touches longues d'une aune.

Bernard Mured adapte les pédales aux orgues vers la fin du XVIe siècle.

Pour la famille du Piano, dont nous ne ferons que signaler hâtivement les ancêtres : *Monocorde* à touches, *Psaltérion, Clavicorde, Clavycymbalum,* il nous faut arriver au début du XVIIe siècle pour le voir apparaître sous son premier aspect : Piano-forte (à marteaux) avec l'Italien Bartholomeo Cristofari ; mais il faut la venue de Sébastien Erard (1752-1831) pour que le Piano prenne sa forme définitive. Jusqu'à cette époque règne le Clavecin, instrument à cordes pincées, qui eut aussi ses facteurs réputés.

Nous allons maintenant passer en une rapide revue les grands compositeurs de cette période.

Au XIVe siècle apparaît le système du *Faux-Bourdon,* dans lequel les suites de tierces et de sixtes à trois parties, remplacent celles des quartes et des quintes. Naissent successivement : le *Contrepoint* [1], le *Madrigal,* le *Choral protestant,* le *Style religieux* et l'*Opéra.*

École Gallo-Belge. — Les Contrepointistes [2]

Jean de Muris (1270-1320), compositeur et théoricien.

Guillaume de Machault (1284-1370), qui composa notamment une Messe pour le Sacre de Charles V.

Guillaume Dufay (1400-1474), mort à Cambrai, où il avait été chanoine ; **Ockeghem** (1430-1495), Maître de la Chapelle de Charles VII, Louis XI et Charles VIII. Tous deux sont considérés comme les créateurs de la Fugue.

Josquin Des Prés ou **Desprez** (vers 1450-1521), le plus célèbre des contrepointistes néerlandais, dit « *le Prince*

Le Dante, poète florentin (1265-1321).
Giotto, peintre flor. (1266-1337).
Pétrarque, poète italien (1304-1374).
Boccace, poète ital. 1313-1375).
Philippe VI de Valois (1328-1350).
Froissart, littérat. fr. (1338-1404).
Charles le Sage (1364-1380).
Alain-Chartier, poète fr. (1386-1439).
Fra Angelico, peint. ital. (1387-1455).
Charles VII (1422-1461).
Christ. Colomb, navigat. gén. (1436-1506).
Le Pérugin, peintre ital. (1446-1524).
Botticelli, peint. ital. (1447-1510).
Léonard de Vinci, peint. flor. (1452-1519).

[1] Le Contrepoint, venu d'Angleterre, où il fut créé par *Dunstaple,* se perfectionne avec les Maîtres de l'Ecole Flamande.

[2] Le plus beau recueil des Œuvres de ces admirables compositeurs est intitulé : *Les Maîtres musiciens de la renaissance française,* édité par M. Henri Expert.

de la Musique ». Elève de Jean Ockeghem, Josquin des Prés est l'auteur de véritables chefs-d'œuvre : 32 messes, motets, chansons.

Louis XI (1461-1483)
Albert Dürer peint. all. (1471-1528).
Copernic, astron. pol. (1473-1543).
L'Arioste, écr. ital. (1474-1533).
Michel-Ange, peint. et sculpt. ital. (1475-1564).
Le Titien, peint. vénit. (1477-1575).
Charles VIII (1483-1498).
Raphaël Sanzio, peint. ital. (1483-1520).
Andrea del Sarto. peint. flor. (1487-1531).
Le Primatice, peint. ital. (1490-1570).
Holbein, peint. hol. (1493-1554).
Le Corrège peint. ital. (1494-1534).
Rabelais, écr. fr. (1495-1553).
Cl. Marot, poète fr. (1495-1544).
Louis XII (1498-1515).
Benvenuto Cellini, ciseleur ital. (1500-1571).
Calvin, réformat. rel. fr. (1509-1564).
B. Palissy, céramiste fr. (1510-1589).
Tintoret, peint vénit. (1512-1594).
François Ier (1515-1547).
Jean Goujon, sculpt. fr. (1515-1567).
Amb. Paré, chirurg. fr. (1517-1590).
Philibert Delorme, archit. fr. (1518-1577).
Cujas, jurisconsulte fr. (1522-1590).

Clément Jannequin, qu'on croit élève du précédent (vers 1480), se distingua par son habileté prodigieuse pour traiter les voix et par d'heureux effets de musique imitative : « *La bataille de Marignan* », etc... ; auteur de Messes, motets, chansons, psaumes, chœurs.

Willaert (Bruges 1490 — Venise 1563), fondateur d'une Ecole à Venise en 1527 ; perfectionna le Madrigal, chant profane à plusieurs parties. On lui doit certainement, ainsi qu'à Goudimel, l'essor de la musique italienne, régénérée par leur noble influence.

Gombert (Nicolas), né à Bruges, vers 1500, qui perfectionna la forme de la fugue et se préoccupa de l'harmonisation bien *sonnante*.

Goudimel (Claude). (Besançon 1505 — Lyon 1572), contrepointiste français qui fut le fondateur de l'Ecole de Rome et le maître de Palestrina : Messes, Motets, Psaumes luthériens, Chansons.

Arcadelt (Jakob) (né vers 1514 en pays flamand), fut Maître de chapelle au Vatican et chez le duc de Guise à Paris : messes, madrigaux célèbres.

Roland de Lassus, ou **Orlando di Lasso** (Mons 1520 — Munich 1594), que l'on peut classer, après Palestrina, parmi plus grands Maîtres de l'époque ; d'une prodigieuse fécondité, il fut aussi appelé le « *Prince de la Musique* » : messes, psaumes, motets, madrigaux italiens et chansons françaises, d'une variété inouïe d'inspiration.

Philippe de Mons (vers 1521-1606), le dernier grand Maître de l'Ecole gallo-belge.

Costeley, (Michel) (1531-1606), musicien de la Chambre du roi ; chansons à 4 parties.

Ecole Italienne. — Compositeurs religieux.

Palestrina (Pierluigi da). (Preneste vers 1524 — Rome 1594), le plus illustre des compositeurs ayant écrit pour l'Eglise ; l'un des plus grands noms de la musique. Il doit être considéré comme le réformateur et le créateur du véritable style religieux : Motets, Hymnes, Psaumes, Litanies, Madrigaux et Messes ; entre autres, la célèbre messe dédiée au Pape Marcel, exécutée à Rome en 1565.

Cavalieri [1] (Emilio del). (Rome 1550 — Florence 1599), est l'un des fondateurs du style musical moderne (monodie avec accompagnement), employa un des premiers la basse continue avec chiffres : oratorios et opéras.

Frescobaldi (Girolamo). (Ferrare 1583 — Rome 1644). Très célèbre organiste de Saint-Pierre de Rome (1608), professeur réputé. Comme compositeur, contribua au développement de la Fugue : Madrigaux, Pièces d'orgue, etc...

Allegri (Gregorio). Rome 1584-1652), auteur du fameux *Miserere* qui figure encore au répertoire de la Chapelle Sixtine.

Carissimi (Giacomo) (près Rome 1604-1674). Joua un grand rôle dans le développement du style monodique : Messes, Oratorios, Cantates, Motets, etc... Son œuvre est d'une souveraine beauté.

Ecole Espagnole. — Compositeurs religieux.

Moralès (né à Séville, fin du XVe siècle, mort en 1553), auteur de motets très expressifs.

Guerrero (Séville 1527-1599) : Madrigaux, Passions, Magnificat.

[1] Cavalieri pourrait être classé parmi les compositeurs du genre Opéra avec non moins de raison. Voir aussi Caccini et Peri, à l'Index Alphabétique.

Ronsard, écriv. fr. (1524-1585).
Le Camoëns, poète. esp. (1525-1580).
Véronèse, peint. ital. (1528-1588).
La Boëtie, écriv. fr. (1530-1563).
Montaigne, moral. fr. (1533-1592
Germ. Pilon, stat. fr. (1535-1590).
Le Tasse, poète ital. (1544-1595).
Cervantes, écriv. esp. (1547-1616).
Henri II (1547-1559).
Malherbe, écr. fr. (1555-1628).

Vittoria, né vers 1540, le plus grand musicien religieux de l'Espagne. Ses Messes, Motets, provoquent encore toute notre admiration et peuvent être mis en parallèle avec les œuvres de Palestrina.

Le Choral Protestant

En Allemagne, avec le culte réformé naissait un genre de musique spécial dont les principales illustrations furent :

Luther (Martin) (1484-1546), né à Tisleben (Saxe), auteur de nombreux chorals, entre autres de celui intitulé *Eine fest Burg*, dont Meyerbeer devait se servir plus tard pour sa partition des *Huguenots*. D'autres l'attribuent à Agricola, musicien allemand, né à Sorau, en 1546.

Walther (1496-1570), contemporain et, en quelque sorte, le collaborateur de Luther.

Le Madrigal et **l'Oratorio**[1], que la plupart des maîtres précédents cultivaient en même temps que le genre religieux, servirent de transition vers un nouveau genre : l'*Opéra*.

L'Opéra

Charles IX (1560-1574).
Lope de Vega, écr. esp. (1562-1635).
Shakespeare, poète dram. angl. (1564-1616).
Galilée, savant ital. (1564-1642).
Képler, astr. all. (1571-1630).
Henri III (1574-1589).
Le Guide, peintre bolonais (1575-1642).
Rubens, peint. fl. (1577-1640).
Snyders, peint. flam. (1579-1657).

Monteverdi (Claude) (Crémone 1567 — Venise 1643), l'un des plus importants novateurs de la musique, parce qu'il osa attaquer les accords de septième et de neuvième de dominante, sans préparation ; ce qui lui valut d'être appelé le créateur de l'Harmonie dissonante naturelle. Notons qu'il n'avait pas fallu moins de huit siècles d'incessants tâtonnements pour arriver à la conception de l'Harmonie dissonante.

Monteverdi a écrit des Opéras (*Orfeo, Ariane...*), des Airs

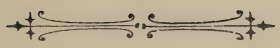
[1] Voir à l'*Index Alphabétique* Animuccia et, plus haut, Cavalieri. L'*Oratorio* est un poème lyrique sur un sujet religieux, dont l'action ne doit pas être jouée, mais qu'on se contente de chanter.

de Ballet, de la Musique d'Eglise, des Madrigaux, etc... Par l'expression de son art, il fut le digne précurseur de Gluck.

Cambert (Robert) (Paris 1628. — Londres 1677). L'un des principaux créateurs de l'opéra français, fondateur de l'Académie royale de musique avec Perrin (1699), qu'il dut quitter à la suite des intrigues du Florentin avisé J.-B. Lulli (1672).

Œuvres : *La Pastorale*, *Pomone* (que l'on peut considérer comme le premier en date des opéras), *Ariane, les Peines et les plaisirs de l'amour* (non représenté).

A propos de l'Opéra, rappelons les fameuses querelles musicales entre les Lullistes et les Ramistes, la Guerre des Bouffons, Gluckistes et Piccinistes.



Les Compositeurs Célèbres

DES XVIIe, XVIIIe, XIXe SIÈCLES

ET

LES CONTEMPORAINS

dans l'ordre chronologique [1]

Schütz (Henri) (1585-1672), célèbre maître allemand, élève de Gabrielli à Venise, précurseur de Bach et Haendel. Né à Costritz, mort à Dresde. Auteur de *Dafné*, le premier opéra allemand, de Passions, Oratorios, Madrigaux...

Lulli (Jean-Baptiste) (Florence 1633 — Paris 1687) ; quoique précédé par Cambert, Lulli est le véritable fondateur de la tragédie lyrique. D'abord marmiton, puis chef des Petits-Violons du roi, il devint à force d'habileté le favori de Louis XIV. Son style vaut surtout par la vérité, la justesse de la déclamation. Œuvres : *Cadmus et Hermione* (1672), les *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, ballet, *Alceste* (1674), *Armide* (1686), ses deux chefs-d'œuvre. *Isis*, *Cadmus*, *Thésée*, grand opéra en cinq actes, *Atys*, etc.. et Musique de scène pour plusieurs comédies de Molière [2].

[1] C'est bien volontairement que nous ne classons pas les compositeurs par nationalités d'écoles, car en cette matière il peut y avoir controverse. Hændel, né en Saxe, fut considéré par l'Angleterre comme l'une de ses plus grandes gloires. Gluck, autrichien a écrit ses chefs-d'œuvres en France, *Guillaume Tell* est un opéra français d'un maître Italien ; Meyerbeer, allemand, a produit ses meilleurs opéras à Paris.

[2] Lulli introduit dans l'orchestre les cors de chasse, les timbales, les trompettes, les violes et les basses de viole.

Le Dominiquin, peintre ital. (1581-1641).
Franz Hals, peintre flamand (1581-1666).
David Téniers, peint. flam. (1582-1649).
Ribera, peint. esp. (1588-1656).
Henri IV (1589-1610).
Gassendi, savant fr. (1592-1655).
Callot, grav. fr. (1593-1635).
Poussin, peint. fr. (1594-1665).
Descartes, philos. fr. (1596-1650).
F. Mansart, architecte fr. (1598-1666).
Velasquez, peint. esp. (1599-1660).
Van Dyck, peintre flam. (1599-1641),
Calderon, écr. esp. (1600-1681).
Cl. Lorrain, peintre fr. (1600-1682).

Ph. de Champaigne, peint. fr. (1602-1674).
Mignard, p. fr. (1606-1668).
P. Corneille, poète. dr. fr. (1606-1684).
Rembrandt, peint. hol. (1608-1669).
Torricelli, physic. flor. (1608-1647).

Milton, poète. angl. (1608-1674).
Rotrou, poète fr. (1609-1650).
David Téniers le jeune, peintre flam. (1610-1685).
Louis XIII (1610-1643).

Van Ostade, peintre holl. (1610-1654).
Le Nôtre, archit. fr. (1613-1700).
Perrault, arch. fr. (1613-1668).
Gérard Dow, peint. hol. (1613-1680).
Salvator Rosa, peintre italien (1615-1673).
Le Sueur, peintre fr. (1616-1655).
Murillo, peintre esp. (1618-1682).
Ch. Le Brun, peintre fr. (1619-1690).
Mariotte (les), phys. fr. (1620-1684).
La Fontaine, fabuliste fr. (1621-1695).
Molière, poète comique fr. (1622-1673).
Puget, peint. fr. (1622-1694).
Pascal, philos. fr. (1623-1662).
Mme de Sévigné, écriv. fr. 1626-1696).
Bossuet, orateur sacré fr. (1627-1704).
Girardon, sculpt. fr. (1627-1715).
Coypel (N. et A.), peintres (1628-1722).
Ch. Perrault, littérat. fr. (1628-1703).
Huyghens, physic. hol. (1629-1697).
Van der Meulen, peint. flam. (1634-1690).
Quinault, Poète fr. (1635-1688).
Boileau, poète fr. (1636-1711).
Ruysdaël, peint. hol. (1636-1681)
Malebranche, phil. fr.. (1638-1715).
Racine, Poète fr. (1639-1699).
Coysevoix, sculpt. fr. (1640-1720).
Newton, mathématicien angl. (1642-1727).

Stradella (Alexandre), chanteur et compositeur, né à Naples, en 1645, mort à Gênes, vers 1681. Auteur d'oratorios, cantates et opéras, d'un noble style.

Purcell (Henry), le plus célèbre compositeur de l'Angleterre, né et mort à Londres (1658-1695). Excellent organiste, il a écrit de la musique pour beaucoup de tragédies et de comédies (de Shakespeare et autres auteurs), puis quelques opéras (*Don Quichotte, le roi Arthur...*) et aussi de la musique religieuse de haute inspiration.

Scarlatti (Alexandre) (1659-1725), né à Trappani en Sicile, célèbre à la fois comme organiste et comme compositeur ; a laissé plus de cent opéras, des messes et oratorios. Fut l'inventeur du *da capo* [1] et perfectionna l'instrumentation.

Campra (André) (Aix-en-Provence 1660 — Versailles 1744). Créateur de l'opéra-ballet. Œuvres : *L'Europe galante*, les *Fêtes Vénitiennes, Hésiode, Idoménée, Tancrède, Iphigénie en Tauride*, apporte du coloris dans l'instrumentation.

Telemann (G.-Ph.), contemporain de J.-S. Bach, alors beaucoup plus apprécié que le grand maître (Magdebourg 1681 — Hambourg 1767). — Organiste et compositeur d'une prodigieuse fécondité.

Scarlatti (Dominique) (Naples 1683-1757). Très remarquable claveciniste, précurseur de Ph.-Em. Bach et de Haydn, auteur d'opéras, de musique religieuse et de nombreuses Sonates, de haute difficulté (voir Virtuoses).

Rameau (Jean-Philippe) (Dijon 1683 — Paris 1764). Le premier et l'un des plus illustres maîtres de l'Ecole française. Organiste et claveciniste, Rameau s'adonna d'abord à la musique d'orgue et de clavecin, produisant pour ces instruments des pièces qui sont encore au répertoire de nos virtuoses. En 1722 il publie un Traité d'Harmonie qui soulève d'ardentes discussions. Enfin en 1733 commence

[1] Reprise au début du morceau.

la série des représentations des grandes œuvres de Rameau pour le théâtre, grâce au puissant appui du fermier général La Popelinière, avec : *Hippolyte et Aricie* (1733). Vinrent ensuite : *les Indes Galantes* (1735), *Castor et Pollux* (1737), *les Fêtes d'Hébé, Dardanus* (1739), *Anacréon* (1757), *les Paladins* (1760)..., 22 opéras en 27 ans ! Il a produit aussi, outre des œuvres pour orgue, clavecin, des cantates, des motets. Rameau, qui eut d'abord à lutter contre les partisans de Lulli (Ramistes contre Lulistes), eut plus tard pour adversaires les admirateurs des maîtres italiens (les Ramistes contre les Bouffons). (Voir Théoriciens).

Durante (François) (Naples 1684-1755), grand maître italien, fut le maître de Paesiello, Jomelli, Piccini et Sacchini. Œuvres : Messes, Psaumes, Motets, Madrigaux, Sonates pour piano, d'écriture remarquable.

Bach (Jean-Sébastien) (né à Eisenach, 21 mars 1685, mort aveugle, à Leipzig, 28 Juillet 1750), où il avait été maître de chapelle (*cantor*) durant 27 ans, à l'église Saint-Thomas), descendant et prédécesseur d'une lignée de musiciens [1], la plupart de grande valeur, fut l'un des plus puissants génies de l'art musical de tous les temps. Organiste hors ligne, Bach fut un compositeur d'une fécondité colossale. Parmi ses œuvres, citons : cinq messes, dont la célèbre en *si mineur ;* cantates d'églises, motets, psaumes, oratorios, *Les Passions selon St Jean et selon St Matthieu*), cantates (*pour la Pentecôte*, etc.), chorals ; le clavecin bien tempéré (48 préludes et fugues), six sonates pour piano pédalier, cinq sonates pour violon seul, six sonates pour piano et violon, 4 concertos pour violon, 1 concerto pour deux violons, 1 concerto pour trois violons, d'innombrables pièces pour orgue, airs de danse, duos, trios, etc...

Bach, qui se maria deux fois, eut onze fils et neuf filles. Il était fils du musicien Ambroise Bach (1645-1695) et élève de son frère Jean-Christophe (1671-1721), disciple de Pachelbel.

[1] On en cite cent-vingt !

[2] Schumann a écrit des accompagnements de piano.

Louis XIV (1643-1715).
La Bruyère, moral. fr. (1645-1696).
Mansart (J.-F.), archit. fr. (1645-1708).
Leibnitz, philos. all. (1646-1716).
Denis Papin, phys. fr. (1647-1714).
Fénelon, écr. fr. (1651-1715).
Regnard, poète com, fr. (1655-1709).
Largillière, peint. fr. (1656-1746).
Les Coustou, statuaires fr. (1658-1777).
Rigaud, peint. fr. (1659-1753).
Rollin, hist. jr. (1661-1741).
Ant. Coypel, peint. fr. (1661-1722).
Massillon, prédicat. fr. (1663-1742).
Le Sage, romancier fr. 1668-1747).
Crébillon, poète dram. fr. (1674-1762).
Réaumur, phys. fr. (1683-1757).
Watteau, peintre fr. (1684-1721).
J. B. Van Loo, peint. fr. (1684-1745).
J.-M. Nattier, peintre fr. (1685-1766).
Oudry, peintre fr. (1686-1755).

Marivaux, aut. dram. fr. (1688-1763).
Montesquieu, écr. fr. (1689-1755).
Lancret, peintre fr. (1690-1743).
Voltaire, écrivain fr. (1694-1778).
W. Hogarth, peint. et grav. anglais (1697-1764).
Bouchardon, sculpt. fr. (1698-1762).
Chardin, peint. fr. (1699-1779).
La Condamine, math. fr. (1701-1774).
Boucher, peintre fr. (1703-1770).
La Tour, peint. fr. (1704-1788).
Carle Van Loo, peint. fr. (1705-1765).
Franklin, phys. amér. (1706-1790).
Linné, natural. suédois (1707-1778).
Euler, savant suisse (1707-1783).
Buffon, naturaliste fr. (1707-1788).
Gabriel, arch. fr. (1710-1782).

Marcello (Benedetto), né à Venise 1686, mort à Brescia, 1739, Auteur d'admirables psaumes et d'oratorios.

Hændel (Georges Frédéric) (Halle 1685 — Londres 1759) (74 ans), un des plus grands noms de la musique ; classique allemand, contemporain de Bach. Le style de Hændel, toujours pompeux et solennel, trouva sa plus belle application dans le genre oratorio. En 1705, il fit jouer son premier opéra : *Almire*, puis il alla en Italie où il écrivit encore plusieurs opéras. Vers 1710, il donnait à Londres son opéra *Rinaldo*, avec grand succès, suivi de beaucoup d'autres, parmi lesquels : *Jules César, Rodelinda, Alessandro, Serse...* Mais à 55 ans il se consacre à ses oratorios où son génie semble s'élever encore : *Israël en Egypte, Saül, Le Messie* (écrit en 24 jours !), *Samson, Judas Macchabée, Suzanne, Héraclès, Jephté*, etc. De la musique de chambre et de clavecin, 6 sonates piano et violon, etc. Hændel fut inhumé à Westminster et les Anglais le considèrent comme une de leurs gloires nationales.

Porpora (Naples 1686-1766). Célèbre professeur de chant et compositeur, fut le maître d'Haydn, auteur de 46 opéras, 6 oratorios, de messes, cantates, sonates pour violon, fugues pour clavecin.

Leo (Léonard), un des fondateurs et des maîtres les plus illustres de l'Ecole Napolitaine, où il eut pour élèves Jomelli et Piccini. Naples (1694-1746). Oratorios, opéras, messes, musique religieuse, musique instrumentale...

Duni (E.-A.) (Naples 1709 — Paris 1775), élève de Durante, fondateur de l'opéra-comique français.

Pergolèse (Jean-Baptiste), né à Pesi (Italie), en 1710, mort à Pouzzoles en 1736. Délicieux maître, mélodiste très pur. Entre beaucoup d'œuvres et malgré sa courte vie, il composa nombre d'opéras dont la *Serva patrona, (la Servante maîtresse)*, qui obtint un succès considérable en tous pays, puis un *Stabat Mater* qui compte parmi les plus belles productions de Musique religieuse. Il écrivit encore : des motets, des messes, de la musique instrumentale...

Rousseau (Jean-Jacques) (Genève 1712 — Ermenonville 1778). Célèbre écrivain, auteur d'un opéra comique, *le Devin de Village*, dont le succès fut énorme et durable. Il soutint des thèses paradoxales contre la Musique française et produisit un Dictionnaire de Musique. (Voir Théoriciens).

Bach (Philippe-Emmanuel), Weimar-Hambourg (1714-1788). Deuxième fils de J.-S. ; nombreuses compositions religieuses et profanes, vocales et instrumentales. Créa dans un style plus mélodique la forme de la Sonate moderne, que Haydn, Mozart et Beethoven devaient porter à son extrême perfection et d'où est sorti le modèle de la Symphonie.

Il est l'auteur d'un précieux traité sur le jeu du clavecin, de 52 concertos et de beaucoup de sonates et de morceaux pour piano, de musique religieuse, sonates pour orgue, de symphonies pour orchestre...

Jomelli (Nicolas), 1714-1774, né près de Naples, compositeur de haute valeur, qui sut donner de l'expression aux récitatifs ; il écrivit plus de 50 opéras. de la musique religieuse, dont un superbe *Miserere*.

Gluck[1] (Christophe) (Weidenwang en Franconie, 2 juillet 1714 — Vienne, 15 novembre 1787). L'un des plus illustres parmi les maîtres de l'art lyrique. Elève de Sammartini, après avoir écrit nombre de productions dans le genre Italien (de 1741 à 1767), il subit l'influence de Lulli et de Rameau, et transforme radicalement sa manière[2]. Principales œuvres : *Orfeo ed Euridice* (Vienne 1762) ; *Alceste* (Vienne 1766 — Paris 1776) ; *Paris et Hélène* (Vienne 1769) ; *Orphée*[3] ; *Iphigénie en Aulide* (Paris 1774) ; *Armide* (Paris 1777) ; *Iphigénie en Tauride* (Paris 1779)... *(Voir : La guerre des Bouffons (Lavoix, p. 228 à 230, Lavignac p. 517)* ; *Les Gluckistes et les Piccinistes (Lavoix), p. 235, Philidor, Lavignac, p. 519, Woollet*, p. 457[4]...

J.-J- Rousseau, écr. (1712-1778).
Abbé de l'Epée (1712-1789).
Cl.-J. Vernet, peintre français (1712-1789),
Soufflot, archit. fr. (1713-1780).
Diderot, philos. fr. (1713-1784).
Pigalle, sculp. fr. (1714-1785).
Louis XV (1715-1774).
Falconet, sculpt. fr. (1716-1791).
Daubenton, natural. fr. (1716-1799).
D'Alembert phil. fr. (1717-1783).
Sedaine, poète dram. fr. (1719-1797).
Reynolds, peint. angl. (1723-1792).
Kant, phil. all. (1724-1804).
Klopstock, poète all. (1724-1803).

[1] Prononcer Glouck et surtout ne jamais mettre un tréma sur l'u.
[2] En cela il fut intelligemment conseillé par son librettiste Calsabigi.
[3] Nouvelle version d'*Orfeo*.
[4] C'est Gluck qui emploie le premier les trombones à l'orchestre.

Greuze, peintre français (1725-1805),
Gainsborough, peintre angl. (1727-1788).
Lhomond, écriv. fr. (1727-1794).
Lessing, écrivain all. (1729-1781).
Pajou, sculpt. français 1720-1809).
Cavendish, chimiste angl. 1731-1810).
Lalande, astron. fr. (1732-1807).
Fragonard, peint. fr. (1732-1806).
Beaumarchais, écr. fr. (1732-1799),

Philidor (F. A. Danican) (1726-1795), né à Dreux, dont la réputation du compositeur égala celle du plus réputé des joueurs d'échecs : c'est lui qui créa les « *Concerts Spirituels* », qui avaient lieu 24 fois chaque année aux Tuileries, aux jours de fêtes religieuses, C'est là l'origine de nos concerts symphoniques, par l'intermédiaire des « *Concerts des amateurs,* » fondés par Gossec (1770), des « *Concerts Feydeau* (1794) etc,, jusqu'à la *Société de Sainte-Cécile*, créée par Seghers (1849. Opéras et opéras comiques : *Blaise le Savetier, Le Maréchal Ferrant, Le Bûcheron, Ernelinde, Persée*, des suites pour orchestre, des ouvertures, des chœurs, etc.

Piccini (Nicolas) (près Naples 1728 — Paris 1800), le rival de Gluck durant le séjour du grand maître allemand à Paris. La postérité a mis entre eux une légitime distance, mais Piccini n'en fut pas moins un compositeur de la plus haute valeur et un noble caractère, car, personnellement, il sut affirmer son admiration pour ses rivaux Gluck et Sacchini. Elève de Leo et Durante, il fut le créateur de l'opéra-bouffe et se signala par une extraordinaire fécondité. Parmi ses meilleures œuvres, il faut citer ses opéras-comiques italiens : *la Finte gemelle, Cecchina...*, ses opéras représentés à Paris : *Roland* (1778), *Atys* (1780), *Iphigénie en Tauride* (1781), *Didon* (1783), etc.

Monsigny (Pierre-Alexandre), né près de St-Omer en 1729, mort à Paris en 1817, compositeur qui eut de grands succès au théâtre de l'Opéra-Comique, notamment avec : *Rose et Colas* (1764), le *Déserteur*, son chef-d'œuvre (1768), *Félix* (1777), fut Inspecteur du Conservatoire et succéda à Grétry à l'Institut.

Haydn (François-Joseph) (Rohrau, en Basse-Autriche, 1732 — Vienne 1809) (77 ans), classique allemand d'une prodigieuse fécondité, considéré comme le père de la symphonie [1] dont il fixa le plan définitif. Il fut d'a-

[1] La symphonie (sonate pour orchestre) et le quatuor dérivent de la Sonate.

bord simple enfant de chœur et eut des débuts difficiles, puis reçut quelques conseils de Porpora, mais son vrai modèle fut Philippe-Emmanuel Bach. Il écrivit cent-vingt symphonies, dont la *Symphonie de la Reine* et la *Symphonie militaire*, celles en *ré, si bémol, mi bémol*, quatre-vingt-trois quatuors à cordes, trente et un trios pour clavecin, violon et violoncelle, sonates pour piano, opéras allemands et italiens, deux grands oratorios : *la Création* et *les Saisons* (deux admirables chefs-d'œuvre) et les *Sept paroles du Christ*. François-Joseph Haydn eut un frère, Michel (1737-1806), professeur et compositeur de mérite, qui eut une grande influence sur Mozart.

Gossec (1733-1829), né en Belgique, mort à Passy. Remarquable symphoniste et professeur de grand talent. Gossec écrivit sa première symphonie en 1754, cinq ans avant que Haydn eut produit une œuvre en ce genre. Il fonda le « Concert des Amateurs » (1770), suite des « Concerts spirituels. » Fut inspecteur du Conservatoire dès sa création et membre de l'Institut. Auteur de nombreux Opéras et surtout d'Hymnes pour les Fêtes de la Révolution, de 26 symphonies pour orchestre et 3 pour instruments à vent, de quatuors, d'un *Requiem*, d'un *Te Deum*, de *la Nativité*, oratorios, etc...

Sacchini (Antoine), né aux environs de Naples en 1734, mort à Paris en 1786. Produit de très remarquables opéras italiens et français, dont le plus célèbre : *Œdipe à Colone*, fut représenté peu avant sa mort (Opéra 1786). Il est aussi l'auteur de Messes, Psaumes, Oratorios et de Musique de chambre.

Bach (Jean-Chrétien) (1735-1782), né à Leipzig. Onzième et dernier fils de J.-S. En dehors de sa musique d'Eglise ou symphonique, a écrit de nombreux opéras. Il fut autant l'élève de son frère Philippe-Emmannuel, que de son père.

Paesiello (Joseph) (Tarente 1741 — Naples 1816). Compositeur fécond : messes, psaumes, opéras (une centaine), Dans ces derniers, dont le principal fut *Nina* ou *la Folle par Amour*, il donna de l'ampleur aux finales et fit inter-

Wieland, poète allem. 1733-1813).
Montyon, philantr. fr. (1733-1820).
Hubert Robert, peint. fr. (1733-1808).
Lagrange, géom. fr. (1736-1813).
Galvani, phys, ital. (1737-1738).
Bernardin de St-Pierre écr. fr. (1737-1814).
Herschel, astronome allem. (1738-1822).
Delille, poète fr. (1738-1813).
Laharpe, littérat. fr. (1739-1803).
Brongniard, arch. fr. (1739-1813).
Saussure, phys suisse, (1740-1799).
Houdon, sculpt. fr. (1741-1828).
Condorcet, philos. fr. (1743-1794).

Lavoisier, chimiste fr. (1743-1794).
Méchain, astron. fr. (1744-1805).
Goya, peint. espagnol (1748-1828).
Clodion, sculpt. fr. (1745-1814).
Lamarck, natural. fr. (1744-1829).
V. Haüy, philanthrope fr. (1745-1822).
Monge, géom. français (1746-1818).
Berthollet, chimiste français (1748-1822).
Louis David, peint. fr. (1748-1825).

venir dans son orchestration, d'une façon plus saillante, les instruments à vent. Rappelons que Paesiello produisit un *Barbier de Séville*, que celui de Rossini devait éclipser par la suite.

Grétry (André-Ernest-Modeste) (Liège 1741 — Montmorency 1813). L'un des plus célèbres parmi les compositeurs du genre opéra-comique. On lui doit : *Lucile*, le *Tableau parlant*, les *deux Avares* (1770), *l'Amant jaloux*, la *Caravane du Caire*, *l'Epreuve villageoise*, *Richard Cœur de Lion* (1784), son chef-d'œuvre, *Zémir et Azor* [1] et une quantité d'autres œuvres lyriques. Il a écrit aussi des symphonies et de la musique religieuse et exposé ses théories dans un ouvrage intitulé : *Essais sur la musique* (1789). Membre de l'Institut, il fut un des premiers chevaliers de la Légion d'honneur.

Cimarosa (Dominique) (né près de Naples 1749 — Venise 1801), l'un des plus grands compositeurs de l'Italie. Parmi ses 80 opéras, il en fut un qui obtint un succès immense. *Il matrimonio segreto* [2] (Vienne 1792). Cimarosa est encore l'auteur de messes et oratorios.

Delambre, chimiste français (1749-1822),
Jenner, médecin angl. (1749-1823).
Laplace, astron. fr. (1749-1827).
Gœthe, poète dr. all. (1749-1832).
Jacquard, mécanicien fr. (1752-1834).
Mme Vigée-Lebrun, peint. fr. (1755-1842)
Florian, fabuliste fr. (1755-1794).
Chaptal, chimiste fr. (1756-1832).
Lacépède, natural. fr. (1756-1825).
Canova, sculpt. ital. (1757-1822),
Carle Vernet, peint. fr. (1758-1835).
Prudhon, peint. fr. (1758-1823).
Burns, poète écoss. (1759-1796).
Schiller, poète all. (1759-1805).
André Chénier, poète fr. (1762-1794).
J. P. Richter, écr. all (1763-1825).

Salieri (Antoine) (Legnano 1750 — Vienne 1825), auteur de nombreux opéras, qui sut profiter de la belle influence de Gluck. Il obtint de grands et mérités succès avec *Armida* (1771), *les Danaïdes* (1784), *Sémiramis* (1784), *les Horaces* (1786), *Tarare* (1787). Il a écrit aussi beaucoup de musique religieuse.

Dalayrac (Nicolas) (Muret 1753 — Paris 1809). Très fécond compositeur d'opéras comiques : *Nina ou la folle par amour*, *Camille*, *Gulistan*, *Adolphe et Clara*, *Maison à vendre*, qui eurent grand succès, et de jolies romances.

Mozart (Wolfgang-A.) (Salzbourg 27 janvier 1756 — Vienne 5 décembre 1791). Classique allemand. Le plus complet de tous les grands génies musicaux, car il a tou-

[1] Première apparition de l'emploi de deux clarinettes à l'orchestre. La flûte et le hautbois étaient en usage depuis plus d'un siècle

[2] *Le Mariage secret.*

ché à tous les genres avec une égale perfection. A quatre ans il composait déjà des Menuets que son père écrivait sous sa dictée. A sept ans il partait accompagné de son père Léopold et de sa sœur Mariane, pour donner des concerts à travers l'Europe ; partout il étonnait et charmait. Parmi ses nombreuses œuvres : *Bastien et Bastienne* (opéra-comique écrit à 12 ans ! Salzbourg 1768) puis, après nombre d'opéras italiens, *Idoménée* (Munich 1781), où il transforme sa manière sous l'influence de Gluck et Grétry dont il avait entendu la musique à Paris, *l'Enlèvement au Sérail* (Vienne 1782), les *Noces de Figaro* (Vienne 1785), *Don Juan* (Prague 1787), *Cosi fan tutte* (Vienne 1790), *la Clémence de Titus* (Prague 1791), *la Flûte enchantée* (Vienne 1791). Une douzaine de symphonies, Concertos pour piano et orchestre, Sonates pour piano seul, Concertos pour violon, pour clarinette, pour cor, pour basson, etc. Messes, Psaumes, Motets, un *Ave Verum* à quatre voix, de nombreux Quintettes, Quatuors et Trios, 18 Sonates pour piano et violon, etc. et enfin son *Requiem*. (Voir virtuoses).

Mozart, mort à 35 ans (!), fut enterré dans la fosse commune, sans la présence de sa femme, malade, ni de quelques amis que le mauvais temps empêcha d'aller jusqu'au cimetière ; quelle honte ! Mais il laissait son œuvre sublime, impérissable !!

Lesueur (Jean François) le maître de Berlioz et de Gounod, né près d'Abbeville en 1760, mort à Paris en 1837. Inspecteur du Conversatoire, membre de l'Institut (1813). Œuvres : Messes, Motets, *Marche du Couronnememt* (pour Napoléon Ier, son ardent protecteur). Au théâtre : *La Caverne, Télémaque, les Bardes*, etc... (Voir Théoriciens). — Chef d'orchestre de l'Opéra (1814).

Cherubini (Marie-Louis Ch.) (Florence 1760 — Paris 1842) (82 ans). Après avoir produit en Italie de la musique religieuse et plusieurs opéras, vint en France (1788), où il se fixa définitivement et écrivit entre beaucoup d'autres opéras : *Démophon, Lodoïska, l'Hôtellerie portugaise, les Deux Journées, Faniska, les Abencérages...* A l'église, plus encore qu'au théâtre, Cherubini tient une place glo-

rieuse dans l'Ecole française, avec ses Messes solennelles, dont la fameuse *Messe du Sacre* et ses deux *Requiem*, et autres pièces religieuses. Cherubini écrivit aussi une symphonie, des cantates, hymnes, romances, de la musique de chambre, etc. Il fut membre de l'Institut, puis directeur du Conservatoire de 1821 à 1841. Il eut pour élèves Zimmermann, Boïeldieu, Auber et Halévy ; Beethoven le tenait en haute estime. Il a laissé un célèbre *Traité du contrepoint*[1].

Méhul (Etienne-Nicolas) (Givet 1763 — Paris 1817). Prit quelques conseils de Gluck et s'instruisit à l'audition des œuvres du Maître. Il écrivit d'abord un opéra, *Euphrosine* et *Corradin*, vinrent ensuite *Stratonice, Mélidor et Phrosine*, la *Chasse du jeune Henri, Ariodant* (1799), les *Aveugles de Tolède*, l'*Irato* (1801), opéra bouffe, puis *Joseph* (1807), son chef-d'œuvre, qui lui assigne sa place parmi les plus grands génies de l'Ecole française. N'oublions pas quantité d'hymnes patriotiques, *le Chant du Départ*, etc. Méhul fut inspecteur du Conservatoire lors de sa fondation.

Beethoven (Louis Van) (né à Bonn, 16 décembre 1770, de parents flamands d'origine, mort à Vienne 26 mars 1827). Titan de la musique, l'un des plus grands génies de tous les siècles. Son œuvre est prodigieuse, plus encore par sa valeur que par son étendue. Il faudrait tout citer, mais ici nous devons nous borner à la brève énumération suivante : Neuf symphonies[2] *(ut majeur, ré majeur, mi bémol majeur, (l'Héroïque), si bémol, ut mineur, fa majeur, (la Pastorale), la majeur, ré mineur, avec chœur ;* six concertos pour piano et orchestre ; dix-sept admirables quatuors pour instruments à cordes ; onze trios pour piano, violon et violoncelle ; six duos ; dix sonates pour piano et violon ; cinq sonates pour piano et violoncelle ; trente-huit sonates pour piano ; un quintette, un sextuor, un célèbre septuor, deux octuors ; un seul

[1] Complété et revu par M. Th. Dubois.

[2] Voir les *Symphonies de Beethoven*, par J. G. Prod'homme.

opéra, *Fidelio*[1] ; un oratorio, *le Christ au Mont des Oliviers* ; les Ouvertures de *Coriolan, Egmont*, des *Ruines d'Athènes* de *Prométhée* (ces deux dernières, avec musique de scène ou de ballet) ; la colossale *Messe Solennelle* en ré majeur[2], des lieder, etc., etc.

L'œuvre immense de Beethoven peut se diviser en trois catégories assez caractérisées : dans ses œuvres de jeunesse, c'est l'enchantement et le charme de Haydn et de Mozart qui l'influencent ; puis Beethoven, en pleine possession de son génie, produit une série de chefs-d'œuvre de la plus franche personnalité ; enfin, dans une dernière période, le maître élargit son horizon avec une telle puissance, qu'aujourd'hui encore, certains de ses derniers quatuors et sa sublime *Symphonie avec chœurs*, soulèvent les critiques de ceux qui trouvent pénible d'en pénétrer les multiples aspects et le puissant développement. Ses maîtres furent Haydn, Albrechstberger et Salieri, à Vienne. Vers l'âge de trente ans, ce grand génie sent les premières attaques d'une surdité qui alla toujours en croissant. Quelle torture pour un tel musicien !

Spontini (1774-1854) (Etats Romains). Un des beaux noms de l'art italien. C'est à Paris qu'il produisit le meilleur de ses opéras : *La Vestale*, Opéra (1807), *Fernand Cortez* (1809), *Olympie*. Fut Membre de l'Institut.

Marschner (Henri-Aug.), Zittau (Saxe 1775 — Hanovre 1861). Compositeur d'opéras très prisés en Allemagne, trait d'union entre l'art de Weber et celui de Wagner. Ses principales œuvres sont : *Der Vampir* (1828), *Hans Heiling* (1833)... ; il est aussi l'auteur de beaux chœurs, de *lieder* et de musique de chambre.

Boïeldieu (François-Adrien) (Rouen 1775 — Paris 1834). Romantique français. Membre de l'Institut en 1818, professeur au Conservatoire, où il eut pour élèves Adam, Fétis et Zimmermann. Le style de Boïeldieu est reconnaissable

[1] Pour lequel il écrivit trois ouvertures, la dernière restée la plus célèbre, sous le titre : *Ouverture de Léonore*.

[2] V. l'opuscule : La Messe en ré, par Maurice Bouchor.

Niepce, phys. fr. (1765-1833).
Dallon, physic. fr. 1766-1844).
Mme de Staël, écriv. fr. 1766-1817).
Isabey, peintre français (1767-1855).
Chateaubriand, écr. fr. (1768-1848).
Cuvier, naturaliste fr. (1769-1832).
Lebon, chim. fr. (1769-1804).
Al. de Humboldt, natural. all. (1769-1859).
Gérard, peintre fr (1770-1837).
Walter-Scott, écr. angl. (1771-1832),
Gros, peintre fr. (1771-1835).
Bichat, chirurg. fr. (1771-1802).
Désaugiers, chanson. fr. 1772-1827).
Geoffroy St-Hilaire, natural. fr. (1772-1844).
Chappe, physic. fr. (1773-1805).
Biot, savant fr. (1774-1862).
Louis XVI 1774-1789, *mort en* 1793).
Ampère, phys. fr. (1775-1836).
Constable, peint. angl. (1776-1837).
Thénard, chimiste fr. (1777-1857)..
Dupuytren, chirur. fr. 1777-1835).
H. Davy, chimiste angl. (1778-1829).
Gay-Lussac, phys. chim. français (1778-1850).
Béranger, chansonnier fr. (1780-1857).
Laennec, médec. français (1781-1826).
Ingres, peintre fr. (1781-1867).
Stephenson, mécanic. angl. (1781-1848).
Lamennais, philos. fr. (1782-1854),
Rude, sculpt. fr. (1784-1855).

par la clarté, la simplicité, la franchise. Sa musique de scène, pleine de tact, de goût et de finesse, est d'une grande justesse dans ses proportions. Citons d'abord, les petites partitions du *Calife de Bagdad* et *Ma tante Aurore* (1800) ; puis ensuite, *Jean de Paris* (1812), *le Nouveau Seigneur du Village* (1813), *le Petit Chaperon Rouge* (1818), *les Voitures versées* (1820), *la Fête du village voisin* (1821), *la Dame Blanche*, son chef-d'œuvre (1825) et nombre d'autres œuvres de moindre valeur.

Auber (Daniel-François-Esprit) (Caen 1782 — Paris 1871) (89 ans). Elève de Cherubini, membre de l'Institut en 1829 et Directeur du Conservatoire de 1842 à 1871. Aimable conteur musical, gai, spirituel et d'une grande fécondité, ce qui lui valut, pendant un certain nombre d'années, un prodigieuse popularité. A écrit surtout des opéras-comiques. Ses principales œuvres sont : *la Bergère Châtelaine* (1820), *le Maçon* (1825), *la Muette de Portici* (Opéra 1828), *Fra Diavolo* (1830), *le Domino noir* (1837), *les Diamants de la Couronne* (1841), *la Part du Diable* (1843), *Haydée* (1847) et un grand nombre d'autres œuvres lyriques moins saillantes. Son principal collaborateur pour le livret fut Eugène Scribe.

Arago sav. fr. (1786-1853).
Chevreul, chimiste fr. (1786-1889).
Uhland, poète all. (1787-1862).
Guizot, historien fr. (1787-1874).
David d'Angers, sculp. fr, (1788-1856),
Byron, écr. angl. (1788-1824)
Schopenhauer, phil. all. (1788-1860).
Fenimore Cooper, romanc. amér. (1789-1851).
Horace Vernet, peint. fr. (1789-1863).
La Révolution Française (1789-1795).

Weber (Charles-Marie de) (Eutin 18 décembre 1786 — Londres 5 juin 1826) (à 40 ans !). Romantique, précurseur indéniable de R. Wagner, il fut élève de Michel Haydn (frère de Joseph), puis de l'abbé Vogler. Compositeur plein d'originalité, de coloris, de verve et de fougue. A laissé, parmi de nombreux opéras, quatre œuvres universellement célèbres : *Preciosa* (Copenhague 1820), *le Freyschütz* (Berlin, 1821), *Euryanthe* (Vienne 1823) et *Obéron*, exécuté à Londres en 1826. Trois concertos pour pianos, deux concertos et un grand duo pour piano et clarinette [1], un trio, un quator avec piano, quatre belles sonates pour piano et sonatines pour piano et violon, deux polonaises, un rondo en *mi bémol, l'Invitation à la Valse*, des ouvertures, deux symphonies, le *Jubel ouver-*

[1] Weber affectionnait particulièrement cet instrument, ainsi que le cor d'harmonie.

ture, des messes, des chœurs, duos, *lieder*... (Voir chefs d'orchestre, virtuoses).

Berryer, P. A. avoc. fr. (1790-1868).
Lamartine, poète français (1790-1869).
Champollion, archéol. fr. (1790-1832.
Scribe, aut. dram. fr. (1791-1861).
Faraday, phys. angl. (1791-1867).
Charlet, peintre fr. (1792-1845).
V. Cousin, phil. fr. (1792-1867),

Herold (Ferdinand) (Paris 1791-1833) (42 ans). L'un des plus remarquables producteurs dans le genre dit « éminemment français ». Fut élève de Méhul, pour la composition et de Louis Adam pour le piano. Ses plus célèbres ouvrages sont trois opéras-comiques : *Marie* (1826), *Zampa* (1831), *le Pré aux Clercs* (1832), d'un style clair, élégant et d'une orchestration riche et colorée. Il avait déjà écrit : *les Rosières* (1817), *la Clochette*, *les Troqueurs*, *les Muletiers*, etc.

Meyerbeer (Giacomo) (Berlin 5 septembre 1791 — Paris 2 mai 1864) (73 ans). Fit ses premières études sérieuses de composition à Darmstadt en 1810, à l'école de l'abbé Vogler, après avoir travaillé le piano avec Clementi. Parmi ses œuvres, voici d'abord un oratorio : *la Fille de Jephté* (1813). Il écrivit ensuite, en Italie, sous l'influence rossinienne : *Marguerite d'Anjou* (1820), *l'Exilé de Grenade*, et *il Crociato* (Venise 1824). En 1826 il vint à Paris et son esprit changea complètement de direction. Alors commence la série de ses grands opéras français qui lui valurent une popularité considérable : *Robert le Diable* (1831), *les Huguenots* (1836), *l'Etoile du Nord* opéra-comique (1854), *le Prophète* (1849), *le Pardon de Ploërmel*, opéra-comique (1859), et enfin *l'Africaine*, joué en 1865 à l'Opéra, après la mort de Meyerbeer. Il est encore l'auteur de la musique de *Struensée* (sur le drame de son frère Michel Berr), de trois *marches aux flambeaux*, de *Schiller-marsch*, d'un recueil de 40 mélodies, etc....

Très « homme de théâtre », plus épris de clinquant que de véritable beauté, Meyerbeer est actuellement dénigré autant qu'il fut glorieux en son temps. Certaines scènes de ses œuvres méritent pourtant de survivre.

Rossini (Joachim) (Pesaro 29 février 1792 — Paris 13 novembre 1868). Fils d'un pauvre musicien, Rossini fut pour ainsi dire son propre maître, apprenant la musique par intuition et observation, ce qui ne l'empêcha pas de devenir l'un des plus illustres parmi les compo-

siteurs qui virent le jour en Italie. Il est l'auteur d'une quarantaine d'opéras sérieux ou bouffes, dont les meilleurs sont : *Tancrède* (1813), *l'Italienne à Alger* (1813), *le Barbier de Séville*, chef-d'œuvre de joyeuse animation écrit en 17 jours à Rome (1816) ; *Otello* (Naples 1816) ; *la Cenerentola*, (Rome 1817) ; *la Gazza-Ladra* (Milan 1817) ; *Moïse*[1] (Naples 1818) ; *Mahomet* (Milan, 1820) ; *Mathilde de Sabran* (Rome 1821) ; *Sémiramis* (Venise 1823) ; *le Siège de Corinthe* (Opéra 1826) ; qui n'est qu'un remaniement de *Mahomet* ; *le Comte Ory* (Opéra 1828) ; *Guillaume Tell* (Opéra 1829), l'un des chefs-d'œuvre de l'art lyrique, d'un style tout différent des productions antérieures du Maître, dans lesquelles l'inspiration musicale ne se préoccupait guère d'être en conformité avec l'action dramatique. Après *Guillaume Tell*, Rossini, quoique âgé seulement de trente-sept ans, se reposa sur ses lauriers, ne produisant plus qu'un *Stabat Mater* (1832) et une *Petite Messe Solennelle*.

Sarrette (Bernard) (1793). Fondateur de la Musique de la Garde Nationale, est chargé par la Convention de créer à l'Institut National de musique, auquel le nom de Conservatoire est donné en 1795. C'est là surtout son principal titre de gloire.

Casimir Delavigne, poète fr. (1793-1843).
Léon Cogniet, peintre fr. (1794-1880).
Augustin Thierry, histor. fr. (1795-1856).
Ary Scheffer, peint. fr. (1795-1858).
Velpeau, chirurg. fr. 1795-1867).
Le Directoire (1795-1799).
Corot, peintre français (1796-1875).
Mignet, histor. fr. (1796-1884).
Paul Delaroche, peintre fr. (1797-1856).
Alf. de Vigny, poète fr. (1797-1863).
Thiers, histor. français (1797-1877).
H. Heine, poète all. (1797-1856).
Pradier, sculp. fr. (1798-1867).
Aug. Comte, philos. fr. (1798-1857).
Michelet, histor. français (1798-1874).
Duntan, stat. fr. (1798-1878).

Schubert (François), (né près Vienne le 31 janvier[2] 1797. mort pauvre à Vienne, âgé de 31 ans ! le 19 novembre 1826). L'un des maîtres les plus admirables du Romantisme allemand, d'une fécondité prodigieuse. Doué d'un charme poétique tout particulier, il a surtout excellé dans les *lieder*[3] : *le Roi des Aulnes, l'Ave Maria, la Sérénade, la Jeune Religieuse, l'Adieu, Marguerite au rouet, la Truite, le Voyageur, Tu es le repos*, les deux cycles : *la Belle Meunière, le Voyage d'hiver*. Il a écrit encore 8 symphonies, des pièces pour piano, (fantaisies, impromptus,

[1] Revu et amélioré pour l'Opéra.

[2] Son père eut 19 enfants ! Il lui fit prendre quelques leçons avec Salieri.

[3] Chanson gaie, d'origine populaire, grave ou triste, étroite union des paroles et de la musique. Schubert écrivit près de 460 *lieder*, dont une centaine sur des paroles de Gœthe.

moments musicaux, etc...), 6 sonatines pour piano et violon, des quatuors, trios et un merveilleux quintette à cordes, des opéras sans intérêt, de beaux chœurs, des messes.

Donizetti (Gaëtan) (Bergame 1797-1848). Auteur de 70 opéras ou opéras comiques, dont quelques-uns, empreints d'une certaine sensibilité d'inspiration, devinrent extrêmement populaires : *Anna Bolena* (Paris 1831), *Lucie de Lamermoor* (Naples 1835), *la Fille du Régiment* (Paris, Opéra-Comique 1840), *la Favorite* (Paris, Opéra 1840), etc...

Halévy (Fromental) (Paris 1799 — Nice 1862). Membre de l'Institut en 1836. Elève de Berton et de Cherubini. Il eut le don du lyrisme et sut tenir une grande place à l'Opéra et à l'Opéra-Comique. Ses ouvrages les plus importants sont : *la Juive* (Grand Opéra, 1835), *l'Eclair* (Opéra-Comique 1836), *Guido et Ginevra, la Reine de Chypre* (1841), *les Mousquetaires de la Reine, la Fée aux Roses, la Magicienne, Charles VI* (1843), *le Val d'Andore* (1848), *Jaguarita l'Indienne* (1855). Professeur de composition au Conservatoire, y eut pour élèves : Gounod, Massé, Bazin et Bizet, qui devint son gendre. Halévy fut secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

Bellini (Vincent) (Catane 1802 — Puteaux, près Paris, 1835). Musicien au style plein de charme, de pureté, d'élégance et d'expression, mais pèchant par la pauvreté harmonique, surtout dans ses premières œuvres. Il obtint de grands et durables succès avec : *le Pirate* (Milan 1827), *la Straniera* (Milan 1828), *la Somnambule* (Milan 1831), *la Norma* (Milan 1831), créée superbement par la Malibran, *les Puritains* (Paris 1835).

Adam (Adolphe) (Paris 1803-1856). Membre de l'Institut en 1844 et professeur au Conservatoire en 1848. Elève de Reicha et Boïeldieu. Représente dans l'art français le vaudeville musical. Quoique moins fin qu'Auber, il était doué d'une grande sensibilité et d'une inépuisable bonne humeur. Ses principales œuvres sont : *le Postillon*

R. Topffer, écr. suisse (1799-1846).
Delacroix, peintre fr. (1799-1863),
Balzac, romanc. fr. (1799-1850),
Consulat (1799-1804).
H. Milne-Edwards, naturalfr. (1800-1885).
J.-B. Dumas, chimiste fr. (1800-1884),
Dantan jeune, statuaire (1800-1869).
Littré, philos. fr. (1801-1881).
Gavarni, dessin. fr. (1801-1866).
Eug. Flachat, Ing. fr. (1802-1873).
Victor Hugo, poète fr. (1802-1885).
Lacordaire, prédicat. fr. (1802-1861).

Brizeux, poète fr. (1803-1858).
Decamps, peintre fr. (1803-1860).
P. Mérimée, écriv. fr. (1803-1870).
Alexandre Dumas (père), rom. fr. (1803-1870).
Edg. Quinet, hist. fr. (1803-1875).
Raffet, dessin. fr. (1804-1860).
George Sand, rom. fr. (1804-1876).
Napoléon Ier (1804-1815).
Kaulbach, peintre all. (1805-1874).
Aug. Barbier, poète fr. (1805-)1882).
Pelouze, chim. français (1807-1867).
Diaz, peint. fr. (1807-1876).
Legouvé, écr. fr. (1807-1903).
Daumier, caricaturiste fr. (1808-1879).

de Longjumeau (1836), *la fille du Danube, Giselle,* ballet qui eut une vogue prodigieuse (Opéra 1841), *le Corsaire* (ballet), *le Chalet* (1834), un des grands succès du genre opéra-comique, *le Toréador, le Roi d'Yvetot, Giralda, Si j'étais Roi* (1852), *le Bijou perdu, les Pantins de Violette,* des Messes...

Berlioz (Hector). L'un des plus grands maîtres de l'Ecole française (Côte St-André 1803, près Grenoble, le 11 décembre — Paris, 8 mars 1869) (66 ans). Membre de l'Institut. Romantique et novateur passionné, se créa un style personnel, d'un caractère grandiose, d'un sentiment noble et élevé, parfois même mystique, comme dans *l'Enfance du Christ* (1854). Ses principales œuvres sont : la *Symphonie Fantastique* (1830), *Harold en Italie,* symphonie (1834), puis le *Requiem,* écrit pour les funérailles du général Damrémont (1837), *Benvenuto Cellini* (1838), opéra, *Roméo et Juliette,* symphonie avec chœur et soli (1839) ; la *Damnation de Faust,* légende (1846), *Béatrice et Bénédict* (Bade 1862), la *Prise de Troie* (Carlsruhe 1890), les *Troyens à Carthage,* opéra (Paris 1863). Plusieurs ouvertures : les *Francs Juges, Waverley,* le *Roi Lear,* le *Corsaire,* le *Carnaval de Venise.* Une messe, un *Te Deum* à triple chœurs et orchestre), la *Symphonie funèbre et triomphale* écrite pour l'inauguration de la colonne de Juillet (1840), des mélodies, etc...

Musicien génial, quoique parfois incomplet sous le rapport de la science harmonique, Berlioz créa, dans le domaine de l'instrumentation, une voie nouvelle que Liszt, Wagner et l'Ecole Russe allaient suivre avec éclat. Il a d'ailleurs laissé un magistral *Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1844). Berlioz, dont les succès furent sensationnels dans les Tournées qu'il entreprit en Europe, fut aussi moins méconnu en France qu'il ne voulut l'affirmer. Certaines de ses œuvres furent appréciées de suite *(l'Enfance du Christ,* par exemple), l'Etat lui fit des commandes officielles et lui accorda souvent la salle des concerts du Conservatoire ; il fut aussi décoré, bibliothécaire du Conservatoire, Membre de l'Institut. Ses intéressants *Mémoires* ne sont pas toujours d'une réelle exactitude à ce point de vue. (Voir Théoriciens).

Glinka (Michel), célèbre compositeur, fondateur de l'Ecole Russe, né près Selna (Smolensk), en 1803, mort à Berlin en 1857 ; auteur de *la Vie pour le Tsar* (Pétrograd[1] 1836), *Rouslan et Ludmilla* (1842), d'ouvertures espagnoles...

Hartmann (J.-P.-E.), célèbre compositeur danois qui a écrit des opéras, symphonies, cantates. (Copenhague 1805-1898).

Reber (Henri) (1807-1880), né à Mulhouse, mort à Paris. Auteur d'un remarquable traité d'Harmonie et d'opéras comiques : *la Nuit de Noël, le Père Gaillard, les Dames capitaines ;* de symphonies, Trios, Quatuors d'un beau style, etc. Professeur au Conservatoire. Membre de l'Institut.

Darwin, natural. angl. (1809-1882).
Flandrin, peintre fr. (1809-1864),
Edg. Poë, écriv. américain (1809-1849).
Tennyson, poète angl, (1809-1892).

Mendelssohn-Bartholdy (Félix) (Hambourg 1809 — Leipzig 1847) (38 ans). Symphoniste d'une science profonde et d'une inspiration distinguée. Fut aussi un remarquable pianiste, organiste et chef d'orchestre. Il a laissé de superbes sonates d'orgue et de beaux concertos, dont deux pour piano et un pour violon ; un duo en *ré,* pour piano et violoncelle et des rondos, des trios avec piano et quatuors à cordes, romances sans paroles pour piano (genre qu'il créa). Symphonies : *Ecossaise, Italienne,* celles en *la majeur* et *la mineur,* la *Réformation-Symphonie* ; de la musique de scène pour : *Athalie, Antigone,* le *Songe d'une Nuit d'Eté,* etc... Des ouvertures : *la Grotte de Fingal, Ruy Blas,* etc. Des psaumes. Deux oratorios : *Paulus, Elie,* etc..... C'est lui qui, à Leipzig, eut la gloire de remettre en lumière l'œuvre de J.-S. Bach, tombée dans l'oubli durant 50 années !.,. On lui reproche la pureté, l'élégance, le soigné de son écriture, jusqu'à sa facilité mélodique ; ce sont précisément ces qualités qui feront vivre sa mémoire, alors que le nom de certains de ses contempteurs sera parfois bien effacé. (Voir chefs d'orchestre).

Chopin (Frédéric), né à Jelazwa-Wola (près Varsovie),

[1] Autrefois St-Pétersbourg (avant 1914).

Alf. de Musset, poète fr. (1810-1857). *Troyon peint. fr.* (1810-1865).

en 1809, mort à Paris, d'une maladie de poitrine, en 1849 ! L'un des plus merveilleux pianistes qui aient existé ; écrivit des œuvres admirables, d'une rare personnalité, pour le piano : 12 polonaises, 56 mazurkas, 4 ballades, 25 préludes, 19 nocturnes, 15 valses, 4 impromptus, 4 scherzos, 27 études, 1 fantaisie, etc... Chopin a encore laissé quelques pièces de musique de chambre et 17 mélodies polonaises.

David (Félicien) (né à Cadenet (Vaucluse) 1810, mort à St-Germain 1876). Romantique français. Semble procéder d'Haydn plus que de tout autre maître, mais reste cependant comme un type spécial, isolé de toute école. Il créa l'orientalisme musical. Œuvres : *le Désert* (1844), *l'Eden, Moïse au Sinaï, Christophe Colomb,* odes symphonies; la *Perle du Brésil, Lalla-Roukh,* opéras comiques ; *Herculanum,* grand opéra. Membre de l'Institut (1869).

Schumann (Robert), né à Zwickau (Saxe) le 8 juin 1810, mort près de Bonn, le 29 juillet 1856. L'un des grands poètes de l'art musical [1], le plus célèbre des maîtres de l'Ecole romantique allemande, génie profond dont chaque accord exprime une pensée. On remarque parfois dans ses grandes œuvres un certain vide de formes, mais il s'en dégage un sentiment si expressif, une impression si irrésistible, qu'on ne peut qu'admirer sans restriction. Atteint des premiers symptômes d'une affection cérébrale (1833), Schumann devint fou en février 1854 et fut interné jusqu'à sa mort.

Son œuvre est très variée : pièces pour le piano, parmi lesquelles nous signalerons : *Etudes Symphoniques, Scènes d'Enfants,* le *Carnaval, Scènes de bal, les Papillons, Intermezzi, Davidsbündler, Phantasiestücke, Kresleriana, Novellettes, Sonates ;* d'incomparables *lieder* comprenant, entre autre merveilles : *la Vie et l'amour d'une femme, l'Amour du Poète,* des poèmes symphoniques avec chant : le *Paradis et la Péri,* la *Vie d'une rose, Faust ;* une ouverture et de la musique de scène pour le *Manfred* de Byron ; un seul opéra, *Geneviève ;* une messe ; de la mu-

[1] Il fut l'élève de Frédéric Wieck, dont il devint le gendre en épousant sa fille Clara, pianiste des plus remarquables.

sique de chambre (3 trios, 3 quatuors à cordes, 1 quatuor avec piano, 1 quintette avec piano, 2 sonates, piano et violon, etc...) ; pour l'orchestre (4 symphonies, 4 ouvertures, concerto de piano et un concerto fantaisie pour violon principal, concerto de violoncelle, etc...), des chœurs *a capella*, etc... Schumann se signala aussi comme critique musical, rédigeant avec une rare compétence un important journal de musique édité à Leipzig.

V. Duruy, histor. fr. (1811-1894),
Leverrier, astrom. fr. (1811-1877).
Th. Gautier, écriv. fr. (1811-1872).
Meissonier, peintre fr. (1811-1891).
Th. Rousseau, peintre fr. (1812-1867),
Dickens, poète angl. (1812-1870).
J. Dupré, peintre fr. (1812-1889).

Liszt (Franz), né à Raiding, en Hongrie, le 22 octobre 1811, mort à Bayreuth le 31 janvier 1886. Ne fut pas seulement un pianiste incomparable, mais aussi un compositeur de la plus haute valeur, hardi novateur dans l'art de l'instrumentation. Ses œuvres les plus importantes sont : les poèmes symphoniques[1] (*Tasso, Orphée, les Préludes, Mazeppa,* etc...) ; des symphonies avec chœurs *(Dante, Faust-symphonie,* etc. ; des messes, psaumes ; *lieder*... ; et toute une bibliothèque de musique pour piano, 2 concertos, 5 rhapsodies, une sonate, 2 ballades, berceuse, 2 légendes, nocturnes, études, fantaisies ou paraphrases, etc... *Après une lettre du Dante, les Années de Pèlerinage* ; de la musique d'orgue, des chœurs... Noble et généreuse nature, Liszt aida de sa grande influence Berlioz, Saint-Saëns et surtout Richard Wagner, qui devint son gendre, épousant sa fille Cosima, après son divorce avec H. de Bülow. Il eut pour maîtres Czerny et Salieri à Vienne, et Reicha à Paris. En 1865, il était entré dans les ordres et l'abbé Liszt termina sa vie entouré d'honneurs et d'hommages enthousiastes. (Voir virtuoses, chefs d'orchestre, musicographes).

Thomas (Ambroise) (Metz 1811 — Paris 1896) (85 ans). Directeur du Conservatoire, de 1871 jusqu'à sa mort. Membre de l'Institut, nommé Grand Croix de la Légion d'Honneur à la millième représentation de *Mignon*. A. Thomas, doux et charmant rêveur, est une des figures de l'Ecole française. Parmi ses œuvres très nombreuses : *la Gipsy*, ballet ; *Mina, le Caïd,* (Opéra comique 1849), *le*

[1] Liszt est l'inventeur de cette forme musicale, dont M. Saint-Saëns devait tirer un si riche parti.

Ch. Jacque, peintre fr. (1813-1894).
Claude Bernard (1813-1878), *chimiste fr.*
Ponsard, poète dram. fr. (1814-1867).
Viollet-le-Duc, archit. fr. (1814-1879).
Millet, peintre français (1814-1875).
Labiche, aut. dram. fr. (1814-1888).
Louis XVIII (1814-1824).
Th. Couture, peintre fr. (1815-1879).

Songe d'une nuit d'été (id. 1850), *Psyché*, 3 actes, *Mignon* (1866), *Hamlet*. (Grand Opéra 1868), *la Tempête*, ballet, 2 actes (id. 1889), etc... Mentionnons aussi un quatuor et un quintette à cordes, composés en 1833. Musique religieuse, chœurs orphéoniques, mélodies.

Verdi (Joseph) (Roncole, 9 octobre 1813-1900). Membre correspondant de l'Institut. Grand Croix de la Légion d'Honneur en 1894. Le plus important compositeur de l'Ecole italienne moderne. Voici ses principales œuvres : *Nabuchodonosor, Ernani, Jérusalem, Rigoletto* (Milan 1851), *Il Trovatore* (Rome 1854), *la Traviata* (Venise 1854), *les Vêpres Siciliennes, Un Ballo in maschera, Don Carlos* (Paris 1867), *Aïda* (Le Caire 1871), *Otello* (Milan 1887), d'un profond sentiment dramatique, puis enfin son *Falstaff* (Milan 1893), d'une verve éblouissante.

Très homme de théâtre, Verdi eut la constante préoccupation de l'effet, empruntant à Rossini et surtout à Meyerbeer l'art des contrastes qu'il poussa jusqu'à la violence. Il présente cette noble particularité qu'il chercha toujours à s'élever vers un art meilleur, franchissant un pas gigantesque de *Nabuchodonosor* à *Otello* et *Falstaff*. Il est aussi l'auteur d'un brillant *Requiem* (1874) et de quelques autres œuvres religieuses.

Wagner (Richard), né à Leipzig le 22 mai 1813, mort à Venise le 13 février 1883. Prodigieux génie, l'un des colosses de la musique. — Son œuvre immense peut se diviser en trois parts : 1° plusieurs productions de médiocre relief, sans grande personnalité, jusqu'à *Rienzi* (Dresde 1842) ; — 2° du *Vaisseau Fantôme* (Dresde 1843), à *Lohengrin* (Weimar 1850), avec *Tannhäuser* (Dresde 1845) pour intermédiaire, période de libre inspiration sans préoccupations étrangères à la musique ; 3° *Tristan et Yseult* (Munich 1865), les *Maîtres chanteurs* (Munich 1868). *l'Or du Rhin* (Munich 1869), la *Walkyrie, Siegfried*, le *Crépuscule des Dieux* (Bayreuth 1882), (ces quatre derniers drames lyriques constituant l'*Anneau du Nibelung*, trilogie avec prologue), *Parsifal* (Bayreuth 1882). Ici Wagner, sans rien perdre de son inspiration mélodique, de sa justesse d'expression, se livre à ses théories

1876

sur la cohésion des arts divers qui contribuent à donner à la représentation théâtrale toute l'intensité possible, unissant en un « bloc » intangible la poésie, la musique, la mise en scène, le décor et l'interprétation, usant du procédé du *leit-motif*, avec une habileté inouïe, inimitable. Wagner a encore produit des œuvres de moindre importance : marches, *Siegfried-Idylle*, mélodies, poèmes, etc... Il s'est signalé aussi par des écrits de valeur, mais malheureusement entachés de trop de parti-pris. (Voir Théoriciens).

Dargomyzski (Alexandre), fut l'initiateur des « cinq » célèbres compositeurs qui créèrent l'Ecole nationaliste russe : Balakireff, César Cui, Borodine, Rimsky-Korsakoff et Moussorgski. Né dans le gouvernement de Tula en 1813, il mourut à Pétrograd en 1869, laissant quelques opéras : *Esmeralda, la Roussalka,* l'*Hôte de Pierre,* un ballet : *la Fête de Bacchus,* de la musique d'orchestre, des mélodies, ballades...

Boulanger (Ernest) (Paris 1815-1900). A fait jouer au Théâtre de l'Opéra-Comique : le *Diable à Quatre* (1842), les *Sabots de la Marquise* (1854) ; à l'Opéra le *Docteur Magnus* (1864) ; au Théâtre lyrique *Don Quichotte* (1869), fut professeur de chant au Conservatoire [1].

Franz (Robert) (Halle 1815-1892). Un des plus célèbres compositeurs de *lieder* de l'Allemagne ; il en écrivit environ 250. On lui doit aussi la révision des œuvres de Bach et de Hændel, un psaume, un *kyrie*, des chœurs.

Daubigny, peintre fr. (1817-1877).
Wurtz, chim. français (1817-1884).
Ad. Yvon, peintre fr. (1817-1893).
Lachaud, avoc. français (1818-1882).
Leconte de Lisle, poète fr. (1818-1894).
Sainte Claire Deville, chim. fr. (1818-1881).
Tourguenef, romanc. russe (1818-1883).

Gade (Niels) (Copenhague 1817-1890). Le plus célèbre compositeur danois, chef d'orchestre de valeur qui fonda en son pays d'importants concerts symphoniques. Œuvres : 8 symphonies, 5 ouvertures, novellettes pour orchestre, musique de chambre, cantates, *lieder*, chœurs, musique religieuse, *Aquarelles* pour piano...

Gounod [2] (Charles) (Paris 17 juin 1818 — Saint-Cloud

[1] Mlles Nadia et Lily Boulanger sont filles de ce compositeur.

[2] Voir les ouvrages de C. Bellaigue et de J.-G. Prod'homme et A. Dandelot, *Gounod*, (Delagrave, édit.).

Lenepveu, peintre français (1819-1898).
Foucault, phys. fr. (1819-1868).
Gust. Courbet, peintre fr. (1819-1877).
Harpignies, peintre fr. (1819-).
Aimé Millet, sculp. fr. (1819-1891).
Aug. Vacquerie, littérat. fr. (1819-1895).
Ed. Dubufe, peintre fr. (1820-1883).
Gust. Nadaud, chans. fr. (1820-1893).
Emile Augier, écr. dram. fr. (1820-1889).
Fromentin, peint. français (1820-1876).
Flaubert, romanc. fr. (1821-1880).
Oct. Feuillet rom. fr, (1821-1890).
Luminais, peintre français (1821-1896).
Baudelaire, poète fr. (1821-1867).
Champfleury, rom. fr. (1821-1839).

17 octobre 1893). L'une des plus grandes gloires de l'Art Français. Il joignit à la noblesse et à la personnalité de l'inspiration mélodique la beauté de la forme et la justesse des proportions. Son influence sur le mouvement musical de notre pays fut considérable et bienfaisante. Alors que le génie de Berlioz trouvait ses imitateurs surtout à l'Étranger, Gounod ramenait le goût du public à la saine musique et préludait ainsi à la véritable renaissance de notre Art Français. Elève d'Halévy, Lesueur, et Paer. Membre de l'Institut. Œuvres : *Sapho* (Opéra 1851), *la Nonne sanglante, Ulysse* (Th. Français 1855), *le Médecin malgré lui* (Opéra-Comique 1858), *Faust* (Théâtre Lyrique, direction Carvalho 1859), l'un des plus grands succès du théâtre moderne ; *la Colombe, Philémon et Baucis* (Opéra-Comique 1860), *la Reine de Saba*, (Opéra 1862), *Mireille* (Théâtre lyrique 1864), *Roméo et Juliette* (Théâtre lyrique 1867), *Cinq-Mars* (Opéra-Comique 1877), *Polyeucte* (Opéra 1878), *le Tribut de Zamora* (Opéra 1881), des oratorios : *Tobie, Gallia, la Rédemption, Mors et Vita* (deux œuvres de haute valeur) ; un grand nombre de messes : de Sainte-Cécile, du Sacré-Cœur, etc... ; motets, requiems ; des mélodies, dont quelques-unes sont de la plus pure beauté *(le Soir, le Vallon...)* ; des chœurs ; 2 symphonies ; la musique pour la *Jeanne d'Arc* de J. Barbier, etc... Il fut huit ans Directeur de *l'Orphéon* de la ville de Paris (1842 à 1850). (Voir Musicographes).

Offenbach (1819-1880), né à Cologne, mort à Paris, naturalisé français. Créateur du genre opérette. Auteur de : *Barbe-Bleue, la Grande Duchesse, la Jolie Parfumeuse, la Belle Hélène, les Deux Aveugles...* et d'une œuvre plus importante, *les Contes d'Offmann* (Opéra-Comique 1881), qui obtient un durable succès.

Weckerlin (J.-B.), né et mort à Guebviller, en Alsace (1821-1913). Auteur de mélodies, romances, chœurs ; bibliothécaire au Conservatoire (1876-1907) et historien musical.

Franck (César) (Liège 10 décembre 1822 — Paris 9 novembre 1890). (Elève de Zimmermann pour le piano et

de Leborne pour le contrepoint). L'un des plus grands maîtres de l'art moderne. Doit être considéré comme un véritable chef d'Ecole, procédant de Bach par sa haute science et se rattachant à l'Ecole française par la clarté et la simplicité des moyens. Son style est plein de noblesse et de suavité, ses harmonies d'une prodigieuse richesse. Parmi ses œuvres : *Ruth*, (1846), églogue biblique, *Rédemption* (1872), *les Eolides* (1876), *les Béatitudes* (1870 à 1880). *Rebecca* (1881), *Psyché* (1887), des messes, des offertoires, des pièces d'orgue et de piano, sonate piano et violon, trios, quatuor à cordes, quintette avec piano, une admirable symphonie (1889). *Variations symphoniques* pour piano et orchestre (1886), etc. Il fut professeur d'orgue au Conservatoire et organiste de l'église Sainte-Clotilde. César Frank est aussi l'auteur des opéras *Hulda* (Monte-Carlo 1894) *Ghisèle* (id. 1896).

Massé (Victor) (Lorient 1822 — Paris 1884). Elève de Zimmermann et d'Halévy. Professeur de composition au Conservatoire, membre de l'Institut. Connut le grand succès avec *Galathée* (Opéra-Comique 1852) et surtout *les Noces de Jeannette* (Opéra-Comique 1853). Ses autres œuvres de théâtre sont : *la Fiancée du Diable, Miss Fauvette, les Saisons* (1855), *la Reine Topaze, la Fée Carabosse, la Mule de Pedro, Paul et Virginie* (1876), *la nuit de Cléopâtre*, etc., etc....

Reyer (L. Etienne-Ernest Rey, dit). Né à Marseille le 1er décembre 1823, mort au Lavandou (Var) le 15 janvier 1909. Elu membre de l'Institut, en remplacement de Félicien David le 11 novembre 1876. Musicien de haute envergure qui se rattache à l'Ecole de Weber et de Berlioz, avec lequel il vécut dans la plus grande intimité. Ses principales œuvres sont le *Sélam* (1850), *Maître Wolfram*, *Sacountala*, ballet, *la Statue*, *Erostrate*, *Sigurd* (Bruxelles 1884), *Salammbô* (Bruxelles 1890)..., toutes d'une allure imposante, puissante et dramatique. Reyer fit longtemps la critique Musicale au « Journal des Débats », avec une incontestable autorité et un rare esprit.

Lalo (Edouard) né à Lille le 28 janvier 1823, mort à Paris

Rosa Bonheur, peintre fr. (1822-1899).
Ed. de Goncourt, romanc, fr. (1822-1870).
H. Murger (1822-1861), *littérat. fr.*
Pasteur, chim. fr. (1822-1895).
Renan, philologue fr. (1823-1892).
Deck, céramiste fr. (1823-1891).
Th. de Banville poète fr. (1823-1891).
Eug. Manuel, poète fr. (1823-1901).
Cabanel, peintre fr. (1823-1889).
A. Vollon, peintre fr. (1823-1900).

Gérôme, poète sculpt. fr. (1824-1891),
Puvis de Chavannes, peintre fr. (1824-1898).
Broca, chirurg. fr. (1824-1880).
Frémiet, sculpt. fr. 1824-1913).
Alex. Dumas fils, aut. dramat. (1824-1895).
Charles X (1824-1838).
Jansen, sav. fr. (1824-1907).
Frémiet, stat. fr. (1824-1910).
Bouguereau, peintre fr. (1825-1905).
Chaplin, peintre fr. (1825-1891).
H. de Bornier, aut. dram. fr. (1825-1901).
Charcot, médecin fr. (1825-1893).

le 22 avril 1892. Sa notoriété, hélas ! fut trop tardive, mais cependant ses œuvres furent déjà appréciées de son vivant, du moins par l'élite des artistes, Gounod en particulier. Citons parmi ses productions de très belles Mélodies ; *Symphonie espagnole* pour violon et orchestre, dédiée à Sarasate, *Rapsodie norvégienne ;* un concerto pour piano, deux concertos pour violon et un pour violoncelle, sonates pour piano et violon, pour piano et violoncelle, 3 trios, un quatuor à cordes ; une symphonie. Au théâtre : *Namouna,* ballet (Opéra 1882), *le Roi d'Ys* (Opéra-Comique 1888), dont le succès sera durable car c'est une œuvre mâle, sincère, vivante ; *la Jacquerie,* qui fut terminée par Arthur Coquard (Monte-Carlo, 1895) (Voir Virtuoses).

Strauss (Johann), le roi de la valse, né à Vienne (1825) où il est mort (1899). Auteur de nombreuses opérettes très goûtées et de la fameuse valse *le Beau Danube bleu.*

Hervé (Florimond) (près Arras 1825 — Paris 1892). Compositeur d'opérettes de genre très bouffe, dont les plus réussies furent : *l'Œil Crevé, Chilpéric, le Petit Faust...*

Poise (Ferdinand) (1826-1892), né à Nîmes. Elève d'Adam ; auteur des opéras comiques : *Bonsoir Voisin* (1853), *l'Amour-Médecin* (1880), *Joli Gilles* (1884), *Carmosine,* etc... Musique fine, distinguée, spirituelle.

Rubinstein (Antoine), né en Podolie en 1830, mort à Peterhof en 1894, fut non seulement un prodigieux pianiste mais encore un compositeur éminent. Il a laissé quelques opéras : *Dimitri Donskoï, Feramors, Néron* etc... ; 6 symphonies, 3 sonates pour piano et violon, 5 trios piano et cordes, 4 sonates pour piano, et pour cet instrument un nombre considérable de morceaux : barcarolles, fantaisie, 5 concertos, enfin de la musique de chambre et de *lieder* très appréciés.

Lecoq (Charles), Paris 1832, le meilleur des compositeurs d'opérettes, connut la légitime popularité avec :

Fleur de thé (1860), *la Fille de Madame Angot* (1875), *Giroflé-Girofla* (id.), *la Petite mariée* (1876), *le Petit Duc* (1878)...

Brahms (Johannès). L'un des plus illustres parmi les musiciens de l'Ecole allemande moderne. Né à Hambourg le 7 mars 1833, mort à Vienne le 3 avril 1897. Son œuvre est considérable ; pour l'orchestre : 4 symphonies, 2 sérénades, ouvertures, etc... Concertos pour piano (2), violon, violon et violoncelle ; chant avec orchestre : *Ave Maria*, *Requiem allemand*, *Rinaldo*, etc., musique de chambre : 2 sextuors à cordes, 2 quintettes à cordes, 1 quintette à cordes avec clarinette, 3 quatuors à cordes, 3 quatuors avec piano, 1 quintette avec piano, 4 trios avec piano, 2 sonates pour violoncelle, 3 sonates pour violon, 3 sonates pour piano, 2 sonates pour clarinette, etc... musique d'orgue, de piano, Danses hongroises, Ballades, 3 Sonates, 2 Rhapsodies, Intermezzi, Variations, etc., lieder, duos... Brahms séjourna surtout à Vienne, où il vécut entouré de glorieuse considération et d'honneurs. Sa musique, très caractéristique de l'art allemand, combattue par notre critique, parfois avec quelque raison (emphase), gagne de jour en jour les suffrages du public et des artistes français.

Ponchielli (Amilcare), près Crémone 1834, compositeur dramatique très prisé en Italie ; parmi ses œuvres *Gioconda* seulement eut du succès hors frontières. Il est aussi l'auteur d'un *Hymme à Garibaldi* (1882).

Benoit (Pierre), Flandre occidentale 1834, mort à Anvers 1901, compositeur flamand qui dirigea le Conservatoire d'Anvers depuis 1867 ; son œuvre consiste en musique religieuse, cantates, symphonie avec chœurs, oratorios, musique de scène.

Borodine (Alexandre). (Pétrograd 1834-1887). Professeur de chimie et compositeur, un des meilleurs représentants de la nouvelle École russe, auteur de 2 symphonies, 2 quatuors à cordes, *Dans les steppes de l'Asie centrale*, *le Prince Igor*, opéra resté inachevé (Pétrograd 1890), musique de chambre et de piano.

Carpeaux, sculp. fr. (1827-1875).
Berthelot, chim. fr. (1827-1907).
Baudry, peintre fr. (1828-1886).
H. Taine, phil. fr. (1828-1893).
Henner, peintre fr. (1829-1905).
El. Reclus, géogr. fr. (1830-1905).
J. de Goncourt, romanc. fr. (1830-1896).
Péan, chirurg. français (1830-1898).
Louis-Philippe Ier (1830-1848).
V. Sardou, aut. dr. fr. (1831-1908).
Falguière, sculp. fr. (1832-1900).
Meilhac, aut. dram. fr. (1832-1897).
Barrias, peint. fr. (1832-1907).
Bjoernson, écriv. norv. (1832-1910).
Manet, peintre français (1833-1883).
Nobel, chim. suéd. (1833-1896).
A. Theuriet, écr. fr. (1833-1907).
Gust. Doré, dessin. fr. (1833-1883).
Chapu, sculp. fr. (1833-1891).

Pailleron, aut. dr. fr. (1834-1899).
Whistler, peint. amér. (1834-1903).
Ch. Garnier, archit. fr. (1835-1898.
A. Milne-Ewards, natural. fr. (1835-1900)

Marchetti (Philippe), Bolognola 1835, compositeur d'opéras qui furent appréciés en Italie : *Romeo e Giuletta* (1865). *Ruy-Blas* (1869), *Gustave Wasa* (1875)...

Cui (César) Wilna 1835, professeur d'art des fortifications, occupe ses loisirs à la composition de plusieurs opéras d'une certaine valeur : *le Prisonnier du Caucase, le Fils du mandarin, William Ratcliff, Angelo, le Flibustier* (sur le poème de Jean Richepin, joué à l'Opéra-Comique).

Saint-Saëns [1] (Ch.-Camille), Né à Paris le 9 octobre 1835. Elu membre de l'Institut, en remplacement de Henri Reber, le 19 Février 1881. Elève d'Halévy, de Benoist pour l'orgue et Stamaty pour le piano. Virtuose accompli et improvisateur merveilleux, a excellé dans tous les genres de composition et peut être considéré comme le premier de nos symphonistes et l'un des plus grands parmi les compositeurs français. Voici ses principales œuvres : 1° Musique de chambre : deux sonates piano et violon, deux sonates piano et violoncelle, deux Trios, un Quatuor, un Quintette, un Septuor (avec trompette), etc... 2° Œuvres symphoniques : 3 symphonies, dont la dernière — avec orgue, en *ut mineur*, est une œuvre maîtresse ; quatre Poèmes symphoniques (le *Rouet d'Omphale, Phaéton*, la *Danse macabre, la Jeunesse d'Hercule*) ; 3° Messes, Musique religieuse, Oratorios (le *Déluge*, la *Lyre* et la *Harpe, Oratorio de Noël*) ; 4° Concertos : trois pour violon, deux pour violoncelle, cinq pour piano ; 5° Théâtre : *La Princesse jaune* (Opéra-Comique 1872), *le Timbre d'argent* (Lyr 1877), *Samson et Dalila* (Weimar 1877 — Rouen 1890, Paris Lyrique 1891, Opéra 1892 ! !), un des chefs-d'œuvre de notre théâtre ; *Etienne Marcel* (Lyon 1879), *Henry VIII* (Opéra 1883), *Proserpine* (Opéra-Comique 1887), *Ascanio* (Opéra 1890), *Phryné* (Opéra-Comique 1893), *Javotte*, ballet (Lyon 1896), achèvement de la *Frédégonde* de Guiraud (Opéra 1895), *les Barbares* (Opéra 1901), *Hélène* (Monte-Carlo 1905), *Déjanire*, version définitive (Opéra 1910)... ; de la musique de scène pour *Antigone* (Th. Fr. 1893),

(1) Nous préparons actuellement un grand ouvrage qui réunira tous les documents, parus ou inédits, sur l'Œuvre et la Vie du Maître. A. D.

Déjanire (Béziers 1898), *Parysatis* (Béziers 1902), *la Foi* (Monte-Carlo 1909)... ; 6° Musique pour piano, orgue ; 7° mélodies, duos, etc.

Fantin-Latour, peint. fr. (1836-1905).
A. de Neuville, peintre fr. (1836-1885).
Carnot, prés. de la Répub. fr. (1837-1887).

Balakireff (Alexandre), né à Nijni-Novgorod 1836, mort en 1910, compositeur, pianiste et chef d'orchestre, auteur de : Ouvertures ; *Tamara*, poème symphonique. *le Roi Lear*, symphonie en *ut majeur*. Pièces pour piano (*Islamey*...) ; il a recueilli beaucoup de chants populaires russes.

Delibes (Léo) (St-Germain-du-Val 1836. — Paris 1891. Elève de Le Couppey, Bazin et Ad. Adam, fut professeur de composition au Conservatoire (1881) et membre de l'Institut en 1885. Il est le continuateur de l'œuvre d'Herold et d'Adam, mais avec plus de science dans l'orchestration et un style particulièrement élégant et charmeur. Il a produit : *La cour du roi Pétaud*, les ballets *la Source* (Opéra 1866), *Coppélia* (Opéra 1870) et *Sylvia* (Opéra 1876), qui sont des modèles du genre ; *le Roi l'a dit* (Opéra-Comique 1873), *Jean de Nivelle* (1880), *Lakmé* (Opéra-Comique 1883), la *Mort d'Orphée*, scène lyrique, et enfin *Kassya*, dont il ne vit pas la 1re représentation (Opéra-Comique 1893).

Guiraud (Ernest) (Nouvelle-Orléans 1837. — Paris 1892). Elève de Marmontel et d'Halévy. Fut professeur d'harmonie, puis de composition au Conservatoire et membre de l'Institut en 1891. Musicien distingué, qui n'a pu laisser qu'un nombre restreint d'ouvrages. Citons : *Sylvie* (1864), *En Prison*, le *Kobold*, *Gretna-Green*, ballet ; *Madame Turlupin*, *Piccolino*, *Galante aventure* (Opéra-Comique 1882). *Frédégonde* (Opéra 1895), terminé par Saint-Saëns. Suites d'Orchestre, dont l'une a pour finale un réputé *Carnaval*. *Caprice* pour violon et orchestre.

Dubois (Théodore), né à Rosnay (Marne) le 24 août 1837. Elu membre de l'Institut en remplacement de Charles Gounod en 1893. Fut élève de Marmontel et d'Ambroise Thomas dont il prit la succession comme Directeur du Conservatoire en 1896. Musicien des plus distingués,

Gambetta, orat. fr. (1838-1882).
Dalou, sculp. fr. (1838-1902).
Sully-Prud'homme, poète fr. (1839-1907)

il attache à toutes ses œuvres une science et une pureté d'écritures remarquables. Voici parmi les plus importantes : *les Sept paroles du Christ* (1867) ; *la Guzla de l'Emir, la Farandole,* ballet (Opéra 1883), *Aben-Hamet* (1884) ; *Suites villageoises* pour orchestre, *Ouverture symphonique ; le Paradis perdu, l'Enlèvement de Proserpine, Hylas,* scène lyrique ; *Circé, Xavière* (Opéra-Comique 1895); 2 concertos pour piano et un pour violon ; 2 recueils de pièces d'orgue ; Mélodies ; *Poèmes sylvestres* et nombreuses Pièces pour piano ; 1 Sonate pour piano et violon, 1 Trio pour piano, violon et violoncelle, 2 symphonies, 1 Quintette avec hautbois, différentes pièces instrumentales, et beaucoup de musique religieuse ; enfin un excellent *Traité de contrepoint et fugue.*

Rachmaninoff, né en 1837, près de Novgorod, pianiste, chef d'orchestre et compositeur ; Pièces et concerto pour piano, Mélodies, Opéras...

Bruch (Max) Cologne 1838, élève de F. Hiller et Reinecke, auteur d'œuvres chorales réputées, d'opéras sans valeur, de 2 concertos pour violon, 3 symphonies, *Kol Nidrei* pour violoncelle...

Bizet (Georges) (Paris 25 octobre 1838 — Bougival 3 juin, 1875). Elève de Zimmermann, de Marmontel et d'Halévy, dont il devint le gendre. Bien qu'il soit mort, méconnu, à l'âge prématuré de 37 ans, Bizet compte parmi nos plus grandes gloires de l'Ecole française. Œuvres : *Les Pêcheurs de Perles* (1863), *la Jolie Fille de Perth* (1867), *Djamileh* (1872), *l'Arlésienne* (1872), et *Carmen,* chef d'œuvre universellement admiré (Opéra-Comique 1875). Bizet est encore l'auteur de l'ouverture de *Patrie* et de nombreuses mélodies et Pièces pour piano *(Jeux d'enfants),* etc...

Moussorgski (Pierre), un des compositeurs les plus personnels de l'art musical, né à Toropez (Russie) en 1839, mort à Pétrograd en 1881. Sans souci des règles, il écrit avec une touchante sincérité des recueils de *lieder :* la *Chambre d'enfants, Sans Soleil, Chants et danses de la*

mort..., des opéras : *Boris Godounoff* (Pétrograd 1894), *Kowantchina...*

J. Claretie, littérat. fr. (1840-1914).
Villiers de l'Isle-Adam, écrtv. fr. (1840-1889).
Alph. Daudet, rom. fr. (1840-1897).
André Gill, dessinat. fr. (1840-1885).
Emile Zola, rom. fr. (1840-1902).

Rheinberger (Joseph), né à Vaduz (Allemagne) en 1839, mort à Munich en 1901, compositeur de nombreuses œuvres symphoniques : Musique de chambre, messe... fut un professeur de grande autorité. Parmi ses élèves : Humperdinck Richard-Strauss, Thuille, etc...

Joncières (Félix Ludger, dit Victorin de), né à Paris en 1839, mort à Paris en 1903, compositeur et critique musical à « *La Liberté* » (de 1871 à 1900). Œuvres dramatiques : *Sardanapale* (Th. lyr. 1867), *le Dernier jour de Pompéi* (Th. lyr. 1869), *Dimitri* (Th. lyr. 1876), *la Reine Berthe* (Opéra 1878), *le Chevalier Jean* (Opéra-Comique 1885), *Lancelot du Lac* (Opéra 1900). Œuvres de Concert : Concerto pour violon, symphonie romantique, sérénade hongroise...

Castillon (Alexis de) (Chartres 1838 — Paris 1873), compositeur trop tôt ravi à l'art, qui, comme Guillaume Lekeu, mort aussi à la fleur de l'âge, promettait de devenir un maître remarquable. Elève de Victor Massé, puis de Frank, il fut un des fondateurs de la « Société Nationale. Il a laissé un quintette et un quatuor pour piano et cordes, un quatuor à cordes, une sonate piano et violon, des Pièces et un Concerto pour piano, une suite d'orchestre, des Esquisses symphoniques, l'ouverture de *Torquata Tasso*, des Mélodies, etc.

Tschaikowsky (Pierre), célèbre compositeur russe. Né en 1840 à Wotkinsk, mort du choléra à Pétrograd en 1893. Parmi ses nombreux opéras, citons : *Eugène Onéguine* (1879), *Dame de pique* (1890)... ; Ballets, 5 symphonies, poèmes symphoniques, musique de chambre, concerto pour violon, romances, messes...

Bourgault-Ducoudray (Louis-Albert), (Nantes 2 février 1840 — Paris 1910), élève d'Ambroise Thomas pour la composition au Conservatoire, obtint le prix de Rome en 1863. De deux voyages en Grèce il rapporte des Recueils de mélodies populaires d'Orient. Parmi ses œuvres :

Stabat Mater, la *Conjuration des fleurs*, mélodies, duos, pièces d'orchestre *(Rhapsodie Cambodgienne, l'Enterrement d'Ophélie)* et deux opéras, dont *Thamara*, joué à Paris en 1890 (Voir Professeurs).

Svendsen (Jean), né à Christiana en 1840, mort à Copenhague en 1911, célèbre compositeur et violoniste norvégien. Œuvres : quintette, 2 symphonies, 4 rapsodies norvégiennes, des ouvertures, une Romance pour violon et orchestre, symphonies, marches, concertos, 2 quatuors, 1 octuor à cordes, des *lieder*, chœurs, etc.

Planquette (Robert), Paris 1840, auteur d'opérettes à succès, notamment *les Cloches de Corneville* (Fol. Dram. 1877), *Rip* (1882)... ; mort à Paris en 1903.

Lenepveu (Charles-Ferd.), né à Rouen le 4 octobre 1840. mort à Paris en 1910. Elu membre de l'Institut en remplacement d'Ambroise Thomas en 1896, fut un remarquable élève de Savard, de Chauvet et d'Ambroise Thomas, éminent professeur de composition au Conservatoire (1894 à sa mort), après y avoir enseigné l'harmonie (1880-1894). Il a produit un certain nombre d'œuvres dont : *le Florentin*, opéra-comique, 3 actes (1868), *Velléda*, opéra (1882), *Jeanne d'Arc*, drame lyrique (1886), *Iphigénie*, grande scène lyrique, *Méditation*, soli, chœurs et orchestre (1886). *Hymne funèbre et triomphal* (1889), *Ode triomphale à Jeanne d'Arc* (1892). Messe de *Requiem*, un beau *Laudate*, un grand nombre de mélodies et scènes lyriques.

Pedrell (Philippe), compositeur et musicologue espagnol, né en Catalogne 1841, auteur d'opéras : *Quasimodo, Cléopâtre, Mazeppa*... ; de poèmes pour chant et orchestre de Messes, Mélodies, etc. (Voir Musicographes).

Dvorak (Antoine)[1], né en Bohème 1841, mort en 1904, compositeur très caractéristique de son terroir ; il a écrit

[1] Prononcez Dvorjak.

beaucoup de musique de chambre, des symphonies, concertos, de nombreuses pièces pour piano, des opéras tchèques, des *lieder*, etc.

Chabrier (Emmanuel) (Ambert 1842 — Paris 1894) (53 ans). Musicien d'une rare originalité et qui a laissé des œuvres extrêmement remarquables, parmi lesquelles : *l'Etoile* (1877), opéra-bouffe, son premier ouvrage ; *España*, rapsodie pour grand orchestre, la *Sulamite* (1885), *Habanera*, pour piano ; *Gwendoline*, Bruxelles (1886), *le Roi malgré lui* (Opéra-Comique 1887), *Briseis*, opéra inachevé, de la musique de chant et de piano, dix pièces pittoresques, trois *Valses romantiques* pour deux pianos, etc.

Audran (Edmond), célèbre compositeur d'opérettes, (Lyon 1842 — Paris 1901). Auteur du *Grand Mogol* (1877), *la Mascotte* (1880), *Miss Helyett*, etc... Il était fils d'un chanteur qui fut directeur du Conservatoire de Marseille.

Maréchal (Henri), Paris 1842, élève de Victor Massé, prix de Rome en 1870. Œuvres : la *Nativité*, poème sacré ; *les Amoureux de Catherine* (Opéra-Comique 1876), *la Taverne des Trabans* (id. 1891), *Déidamie*, Opéra (1893), *Calendal, Ping Sin, Daphnis et Chloé...* ; chœurs, mélodies...

Massenet[1] (Jules-Em.-Fréd.), Né à Montaud (Loire) le 12 mai 1842, mort à Paris le 13 août 1912. Elu membre de l'Institut, en remplacement de Fr. Bazin, le 30 novembre 1878. Elève de Reber et d'Ambr. Thomas, devint à son tour professeur de composition au Conservatoire (1878 à 1896). Infatigable producteur, une des gloires de notre école. Parmi ses œuvres les plus célèbres : *Don César de Bazan* (Opéra-Comique 1872), *Marie-Magdeleine*, drame sacré (1873), *Eve, la Vierge ; les Erynnies* (1873), *Le Roi de Lahore* (Opéra 1877), *Hérodiade* (Bruxelles 1881), *Manon* (Opéra-Comique 1884), qui reste parmi les œuvres préférées du public, *le Cid* (Opéra 1885), *Esclarmonde* (Opéra-Comique 1889), *le Mage* (Opéra 1891), *Werther*

[1] Voir le bel ouvrage de M. Louis Schneider.

(Vienne 1893), *Thaïs* (Opéra 1894), *le Portrait de Manon*, *la Navarraise* (Opéra-Comique 1894), le *Carillon*, ballet (Vienne 1892), *Sapho* (Opéra-Comique 1897), *Cendrillon* (Opéra-Comique 1899), *Grisélidis* (Opéra-Comique 1901), *le Jongleur de Notre-Dame* (Monte-Carlo 1902, Opéra-Comique 1904), *Ariane* (Opéra 1906), *Thérèse* (Monte-Carlo 1907), *Bacchus* (Opéra 1909), *Don Quichotte* (id. 1910), *Chérubin* (Monte-Carlo 1905), *Roma* (Monte Carlo 1912), *Panurge* (Monte-Carlo 1914). Suites d'orchestres, *Scènes napolitaines*, *hongroises*, *alsaciennes*, *pittoresques*, etc., des mélodies, des ouvertures (*Phèdre*...)

Sullivan (Arthur), le plus réputé des compositeurs anglais contemporains, né à Londres (1842), où il mourut en 1900. Œuvres principales : Musique de scène pour plusieurs drames de Shakespeare ; symphonie en *mi majeur*, mélodies, oratorios. *Ivanhoe*, opéra (Londres 1891)... Mais Sullivan fut surtout célèbre par ses opérettes jouées à Londres (de 1867 à 1898).

Coppée, poète fr. (1842-1908).
Henri Regnault, peintre fr. (1843-1871).
Munkacsy, peint. hongrois (1844-1900).
Paul Verlaine, poète fr. (1844-1896).
Nietzsche, phil. all. (1844-1900).

Lefebvre (Charles), Paris 1843, prix de Rome en 1870, professeur d'une classe d'ensemble instrumental depuis 1895. Comme compositeur a donné : *Judith*, opéra de concert (1879), *Eloa*, d'après A. de Vigny ; *Dalila*, scènes orchestrales ; à l'Opéra : *Zaïre* (1887), *Djelma* (1894 ; puis de la musique de chambre, une symphonie, des mélodies, etc.

Pessard (Emile), Paris 1843, élève de Bazin et Carafa, prix de Rome en 1866, professeur d'harmonie au Conservatoire (1881), a donné au théâtre : *la Cruche cassée*, *le Char*, *le Capitaine Fracasse*, *Tabarin* (Opéra-Comique 1885), *Tartarin sur les Alpes*, *les Folies amoureuses* (Opéra-Comique 1892)..., mélodies, messe, etc.

Grieg (Edouard), Bergen 15 juin 1843, mort le 4 septembre 1907. Le plus célèbre des compositeurs norvégiens. Parmi ses œuvres, dont beaucoup jouirent d'une grande popularité : 3 sonates piano et violon, 1 pour piano et violoncelle ; musique de scène pour *Peer Gynt* d'Ibsen ; concerto pour piano, quatuor à cordes, quantité

de musique pour le piano (dont il jouait avec grand talent), puis des *lieder*, chœurs, etc.

Paladilhe (Emile), né à Montpellier, le 3 juin 1844. Élu membre de l'Institut en remplacement de Ernest Guiraud le 2 juillet 1892. Fut élève de Marmontel, Benoist et Halévy. Il obtint à *seize ans* le premier Grand Prix de Rome, et ses œuvres couronnèrent d'aussi brillantes promesses. Citons : une messe avec orchestre, deux symphonies, des mélodies, *le Passant*, 1 acte (1872), *l'Amour Africain*, 2 actes (1885), *Patrie*, 5 actes (Opéra 1886), *les Saintes Maries de la mer*, légende sacrée en 4 parties, *Vanina*, 4 actes (œuvre inédite).

Rimsky-Korsakoff[1] (Nicolas), un des plus célèbres compositeurs de la Russie, né à Tickvin en 1844, mort en 1908. à Pétrograde. Inspiré par Berlioz et Liszt, il développe encore le domaine de l'instrumentation, où il révèle de nouveaux effets très brillants. Ses œuvres principales sont : au Théâtre, *la Pskovitaine, Nuit de mai, Snegourotehka* (1882). *Mlada, la Nuit de Noël, Sadko* (1897)... ; au Concert, *Sadko, Antar, Shéhérazade*, poèmes symphoniques, *Caprice Espagnol*, des quatuors à cordes, etc.

Bernard (Emile), né à Marseille (1845), mort à Paris (1902). Organiste et compositeur de grand talent qui a surtout écrit de la musique instrumentale. A citer un très remarquable *Divertissement* pour instruments à vent, un Trio, une Suite pour piano et violon, un concerto pour violon, Fantaisies, Concertstück pour piano et orchestre, une remarquable sonate piano et violoncelle, un quatuor piano et cordes, des Pièces d'orgue, Ouverture de Béatrice, etc...

Widor (Charles-Marie), né à Lyon le 22 février 1845, fit ses études au Conservatoire de Bruxelles où il eut

[1] S'écrit aussi Korsakow, mais l'orthographe avec deux f est plus conforme à la façon de prononcer ce nom ; il en sera de même pour Balakireff, Liapounoff, Glazounoff, etc.

pour maîtres Fétis et l'organiste Lemmens. D'abord organiste à l'église St-François de Lyon, il est appelé en 1870 à tenir les grandes orgues de St-Sulpice, à Paris. En 1890 Widor est nommé professeur d'orgue au Conservatoire (succession de César Franck) et en 1896 il devient titulaire d'une classe de Composition (succession Th. Dubois). Elu Membre à l'Institut en oct. 1910 (succession de Ch. Lenepveu) l'Académie des Beaux-Arts l'élit son secrétaire perpétuel, en 1914.

Principales Œuvres : *la Korrigane,* ballet qui reste au répertoire de l'Opéra (1re repr. Opéra 1881), musique pour *Conte d'Avril,* de Aug. Dorchain (Odéon 1885), *Maître Ambros* (Opéra-Comique 1885), Jeanne d'Arc (Hippodrome 1890), *les Pêcheurs de St-Jean* (Opéra-Comique 1905).

Musique symphonique : Trois symphonies, *Sinfonia Sacra* (avec orgue), *la Nuit de Walpurgis, Ouverture espagnole,* 2 Concertos et Fantaisie pour piano et orchestre ; Choral et Variations pour harpe et inst. ; Concerto de violoncelle...

Musique d'orgue : Dix Symphonies, Pièces (Toccata, etc.) Musique religieuse : Messe à 2 orgues et 2 chœurs, Motets. — Mélodies — *Musique de chambre* : 4 Sonates, 1 Trio, 1 Quatuor, 2 Quintettes, etc. ; pour *piano* : Suite en *si* mineur. Suites : Ecossaise, Polonaise, Valses, etc.

Deuxième république fr. (1848-1852).

Fauré (Gabriel), né à Pamiers (Ariège) le 13 mai 1845. Ce maître, d'une rare et exquise personnalité, fut élève de l'Ecole Niedermeyer (où il eut Saint-Saëns pour l'un de ses professeurs), maître de chapelle, puis organiste à la Madeleine et professeur de composition au Conservatoire (1896), dont il est aujourd'hui l'éminent Directeur. Son œuvre comprend : d'admirables mélodies, pages dans lesquelles Fauré s'affirma digne continuateur de Schumann, mais avec une complète individualité ; de la musique pour piano ; suite d'orchestre, symphonies en *ré* mineur, musique de scène pour *Caligula, Shylock, Prométhée,* musique de scène pour *Pelléas* et *Mélisande ; Pénélope,* sa seule œuvre pour le théâtre lyrique, qui obtint les suffrages de tous les artistes (Monte-Carlo

4 mars 1913, Théâtre des Champs-Elysées 10 mai 1913) ; un touchant et poétique *Requiem* (1888), de la musique religieuse, de la musique de chambre (Sonate piano et violon) Quatuors (à cordes avec piano) Quintette (avec piano). M. G. Fauré, membre de l'Institut à la mort de Reyer, occupe le poste de critique musical au *Figaro*.

Lenormand (René), un des meilleurs représentants du Lied français, musicien très érudit, fondateur de la Société « Le Lied en tous pays. » Il est né à Elbeuf, le 6 août 1846. Œuvres : *le Voyage imaginaire*, tableau symphonique (Monte-Carlo 1901), *la Nuit de Juillet*, pantomime ; *le Cachet rouge*, drame lyrique ; *la Nuit de Juillet*, mélodrame ; *le Lied de Mahed*, pour violon et orchestre (Dresde 1901) ; sonate pour piano et violoncelle ; concerto pour piano (Concerts Lamoureux) ; sonates pour piano et violon ; Trio, Pièces pour piano (à 2 et à 4 mains) ; nombreuses mélodies de haute valeur.

Paul Déroulède, poète fr. (1846-1913).

Il avait été l'élève de sa mère et du savant théoricien Damcke. René Lenormand a publié au « *Monde Musical* » une intéressante *Etude sur l'harmonie moderne*.

Serpette (Gaston), compositeur d'opérettes, né à Nantes (1846), mort à Paris (1904) ; il fut élève d'Ambroise Thomas et premier grand prix de Rome (1871). Œuvres : *Madame le Diable, Surcouf...*

Coquard (Arthur), Paris 1846, Noirmoutiers 1910, élève de César Franck, auteur de scènes lyriques pour chant et orchestre, d'opéras : le *Mari d'un jour* (Opéra-Comique 1886), *la Jacquerie*, dont le 1er acte est de Lalo, œuvres jouées à l'Opéra-Comique ; *Jahel* (Lyon 1900)..., *la Troupe Joli-Cœur* (Opéra-Comique 1902), mélodies, etc. Il fut critique musical à *l'Echo de Paris*.

Bastien-Lepage, peintre fr. (1848-1884).

Holmès (Augusta), née à Paris (1847), où elle mourut en 1903. La plus remarquable de toutes les femmes compositeurs. Citons dans son œuvre : *Lutèce* (1878), *les Argonautes* (1880), prix de la ville de Paris; *Irlande*, *Pologne*, poèmes symphoniques ; *Ludus pro Patria*, *Ode*

Triomphale ; La Montagne Noire (Opéra 1895) et beaucoup de mélodies, dont un *Noël* devenu populaire.

Salvayre (Gaston), Toulouse 1847, prix de Rome en 1872, a produit *le Bravo* (Lyr 1877), *le Fandango,* ballet (Opéra 1877), *Richard III* (Pétrograd 1883), *Egmont* (Opéra-Comique 1886), *la Dame de Montsoreau* (Opéra 1887), *Myrto...*, *Stabat Mater,* motets, mélodies.

Duparc (Henri), un des maîtres du Lied français, né en 1848, à Paris ; élève de César Franck. Son œuvre, très remarquable, malheureusement interrompue par une neurasthénie persistante, consiste en : *Feuilles d'automne* pour piano ; suite de valses, poème nocturne ; *Lenore,* poème symphonique ; et surtout d'admirables mélodies (*Phydilé, la Vie antérieure, l'Invitation au voyage...)*

G. de Maupassant romanc. fr. (1850-1893),
Napoléon III (1852-1870).
Troisième république fr. (4 septemb. 1870).
Burne-Jones peintre angl. (1883-1898).

Godard (Benjamin) (Paris 1849 — Cannes 1895) (46 ans). Doué d'une nature essentiellement artistique et ayant maintes fois donné les preuves d'un talent de tout premier ordre. Il a malheureusement trop écrit, et cela toujours sous l'inspiration inégale du moment, sans jamais retoucher ses œuvres. Citons de remarquables symphonies : *gothique, orientale, légendaire, symphonie-ballet ;* ses *scènes poétiques ; Le Tasse,* symphonie dramatique (prix de la ville de Paris 1878) ; deux concertos, l'un pour violon, l'autre pour piano ; de la musique de chambre : une sonate pour piano et violoncelle, quatre sonates piano et violon, 2 trios, etc. ; au théâtre : *Jocelyn, le Dante, Pedro de Zalaméa, les Guelfes,* puis la *Vivandière,* qu'il composa peu de temps avant sa mort (Opéra-Comique 1895). Il fut professeur de la classe d'Ensemble instrumental au Conversatoire (1887).

Alexandre-Georges, né à Arras le 25 février 1850. Fut élève à l'Ecole Niedermeyer de Bezozzi, Gigout, G. Lefèvre. Outre de belles mélodies, il a produit ; (Chansons de *Miarka* (1888), de *Leilah.....*) ; musique de scène pour *le Nouveau monde* de Villiers de l'Isle Adam (1883) ; *le Printemps,* opéra-comique (Rouen 1890) ; musique pour

Axel de Villiers de l'Isle Adam (1894) ; *Charlotte Corday* (Théâtre lyrique du Château-d'eau) ; *Miarka* (Opéra-Comique 1905) ; *Sangre et Sol*, drame lyrique (Nice 1912) ; *la Passion*, oratorio (1902), *la Naissance de Vénus* (Concerts Lamoureux) ; *Myrrha*, etc.

Varney (Louis), né en 1850, mort en 1908 ; fut un fécond compositeur d'opérettes. Nous citerons parmi les plus réussies : *les Mousquetaires au couvent* (1880), *Fanfan la Tulipe* (1882), *Babolin* (1884), *les Petits mousquetaires* (1886), *l'amour mouillé* (1887), *Riquet à la houppe* (1889), *Miss Robinson* (1892), *les Forains* (1890), *le Chien du régiment* (1902)..... sans compter plusieurs ballets-pantomimes.

Wormser (André), Paris 1851. Prix de Rome en 1875 ; il a connu le grand succès avec sa pantomime *l'Enfant prodigue* ; il est encore l'auteur de : *Diane et Endymion*, *Rivoli*, *l'Etoile*, ballet (Opéra), *les Misérables*... ; pianiste et professeur réputé.

Indy (Vincent d'), né à Paris le 27 mars (1851), compositeur de la plus haute valeur dont l'influence plane sur une partie de la jeune École française. Fut au Conservatoire élève de Diémer, Lavignac, César Franck. Nous ne citerons ici que ses principales œuvres : *La Forêt enchantée*, légende symphonique (1877), *Wallenstein* (1880), *le Chant de la cloche*, légende dramatique[1] (1884), *Istar* (1897), *Fervaal* (Bruxelles 1897, Paris 1898), *l'Etranger* (Bruxelles-Paris 1903). *Lied* pour violoncelle et orchestre, Pièces pour le piano *(Helvetia, Poème des montagnes, Tableaux de voyage...)*, quatuors, trio (avec clarinette), sonate piano et violon ; deux belles symphonies, dont celle écrite sur un *Chant populaire montagnard*[2] est une œuvre supérieure.

Nommé professeur de classe d'orchestre au Conservatoire (1912), Vincent d'Indy est Président de la Société Nationale et Directeur de la *Schola Cantorum* qu'il créa en 1896, avec Charles Bordes et Guilmant.

[1] Représentée au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles en 1912.

[2] Pour piano et orchestre.

Blockx (Jean), Anvers 1851, compositeur flamand qui a donné au Théâtre : *Princesse d'auberge* (Anvers 1896), *Milenka*, ballet (Bruxelles 1888), etc.

Hillemacher (Paul), Paris 1852 (Voir Lucien Hillemacher) prix de Rome en 1876, élève de Bazin. De 1880 à 1909 écrit toutes ses œuvres en collaboration avec son frère Lucien. Depuis la mort de ce dernier il a produit seul des pièces pour violoncelle et orchestres, des mélodies, etc.

Messager (André), né à Montluçon en 1853. Elève de l'Ecole Niedermeyer, il occupa successivement les emplois d'organiste à Saint-Sulpice (1874), Saint-Paul, maître de chapelle à Sainte-Marie des Batignolles ; puis plus tard devint à la fois Directeur de l'Opéra (1908 à 1914) et chef d'orchestre de ce théâtre. En 1908 il est élu chef d'orchestre de la « Société des Concerts ». Comme compositeur, Messager a produit des opérettes et opéras-comiques d'une rare élégance d'écriture : *la Fauvette du Temple* (1885), *la Béarnaise* (1885), *les Deux pigeons*, ballet (Opéra 1886), *les Bourgeois de Calais* (1887), *Isoline* (1888), *le Mari de la reine* (1889), *la Basoche*, à l'Opéra-Comique (1890), *Scaramouche*, avec G. Street (1890), *Madame Chrysanthème* (1893), *Miss Dollard* (1893), *le Chevalier d'Harmental* (1896), *les P'tites Michu* (1897), *la Montagne enchantée*, avec X. Leroux (1897), *Véronique* (1898), *Une Aventure de la Guimard* (1890), *Fortunio* (Opéra-Comique 1907)... ; des Mélodies, morceaux de piano... (Voir Chefs d'orchestre).

Sjögren(Emile), né à Stockolm en 1853, organiste à la Johanès-Kirka de cette ville, est un des plus remarquables compositeurs suèdois. Œuvres : Mélodies ; Pièces pour piano ; 2 Sonates pour piano ; 4 Sonates pour piano et violon ; Poème pour violon, Fantaisie pour violon ; *Galliano Bilden*, drame lyrique...

Samuel-Rousseau, né à Neuve-Maison, dans l'Aisne (1853), mort en 1904, à Paris. Compositeur d'œuvres religieuses et d'œuvres lyriques, maître de chapelle de Sainte-

Clotilde ; a donné au théâtre : *Dianorah*, prix Crescent (Opéra-Comique 1879), *Mérowig*, prix de la ville de Paris (1891), représenté à Nancy, *la Cloche du Rhin* (Opéra 1878), *Milia* (reçu à l'Opéra-Comique). Comme musique religieuse : Messes de Pâques, de Sainte-Cécile, de Noël, une messe funèbre, des motets (*Libera, Pie Jesu, O Salutaris....*) Rousseau a laissé aussi quelques pièces de musique de chambre. Il fut professeur d'harmonie au conservatoire et critique musical à l' « *Eclair* ».

Tinel (Edgar), compositeur né dans la Flandre orientale en 1854, mort Directeur du Conservatoire de Bruxelles, en 1912, auteur de remarquables oratorios : *Franciscus*, *Sainte Godelive*, *Katharine* (opéra), de motets, tableaux symphoniques, musique religieuse (*Te Deum*, messe à 5 voix...), *Lieder*.

Chausson (Ernest), né à Paris en 1855, mort en 1899. Compositeur de grand mérite, l'un des meilleurs élèves de César Franck. Il a laissé pour l'Orchestre : *Viviane* (poème symphonique), Symphonie en *si bémol*, *Poème de l'Amour et de la Mer* (avec chant) ; de la musique de chambre : *Concert* pour piano, violon et quatuor à cordes, *Trio* en *sol mineur*, *Poème* pour violon et orchestre *Quatuor* en la pour piano et cordes ; de la musique scénique : pour la *Tempête* de Shakespeare, la *Légende de Sainte-Cécile*, de Maurice Bouchor, *Hélène*, de Leconte de Lisle et un drame lyrique, le *Roi Arthus* (Bruxelles 1903), *Soirs de fête*, de belles mélodies, etc.

Gédalge (André), Paris, 27 décembre 1856. Obtient le deuxième prix de Rome en 1885 ; est l'auteur de : *Hélène*, drame lyrique ; *Pris au piège* (Opéra-Comique (1895) ; *Sota*, 4 actes ; *la Farce du Cadi* ; *Phœbé*, opéra-comique ; de symphonies, Concerto, de musique de chambre, de mélodies (*Vaux-de-Vire*, etc.) et d'un Traité de Fugue. (Voir Professeurs).

Bruneau (Alfred), né à Paris le 3 mars 1857, 1er prix de violoncelle au Conservatoire (1876), élève de Massenet pour la Composition, 1er second grand Prix de Rome

(1881), est une des figures marquantes de notre Art contemporain. Ses principales œuvres sont : au Théâtre, *Kérim* (Lyrique 1887), *le Rêve* (Opéra-Comique 1891), dont le vif succès consacra la réputation du compositeur, *l'Attaque du moulin* (Opéra-Comique 1893), *Messidor* (Opéra 1897), *l'Ouragan* (Opéra-Comique 1901), *l'Enfant-Roi* (Opéra-Comique 1905), *les Bacchantes*, ballet (Opéra 1912) ; au Concert, *Ouverture héroïque*, *Léda*, *la Belle au bois dormant*, *Penthésilée* (1892), puis les *Lieds de France*, *Chansons à danser*, etc. Critique musical du journal *Le Matin*.

Leoncavallo (Né à Naples en 1858), compositeur d'opéras qui jouissent d'une grande vogue malgré leur peu de valeur : *Paillasse* (1892), *Chatterton*, *la Vie de Bohème* (1897), celle-ci inférieure à la partition de Puccini sur le même sujet.

Puccini (Joachim), né à Lucques en 1858, un des compositeurs les plus populaires de l'époque actuelle, ce qui s'explique peu avec *Manon Lescaut* (1893), et *la Tosca* (Nice 1906), mais trouve justification avec *la Vie de Bohème* (1896), d'un joli sentiment, *Madame Butterfly* (Milan 1904). Comme le précédent, Puccini emploie le vérisme avec abus [1].

Chapuis (Auguste), né à Dampierre-sur-Salon (Haute-Saône) le 20 avril 1858 ; élève de Th. Dubois, pour l'harmonie, de César Franck pour l'orgue et la composition. Devenu à son tour professeur d'harmonie au Conservatoire (1894), il fut choisi pour assumer l'importante direction générale du chant dans les écoles de la ville de Paris et se signala non moins comme éminent organiste à la tribune de Saint-Roch. Ses œuvres principales sont : *les Jardins d'Armide* (Prix Rossini) ; *Enguerrande* (Opéra-Comique 1882) ; *Janned*, drame lyrique encore inédit ; *les Demoiselles de Saint-Cyr*, comédie lyrique ; de la musique de chambre, des pièces d'orchestre, mélodies,

[1] Le *Vérisme* consiste à sacrifier le véritable style musical à l'extrême tension nerveuse, par de violentes oppositions et des effets purement mélodramatiques.

de beaux chœurs, sans oublier ses recueils précieux de leçons d'harmonie.

Hüe (Georges, né à Versailles le 6 mai 1858). Prix de Rome en 1879. Son œuvre la plus importante fut écrite pour le théâtre : *Les Pantins* (Opéra-Comique 1881), *Cœur brisé* (Bouffes 1890), *le Roi de Paris* (Opéra 1901). *Titania* (Opéra-Comique 1903), *le Miracle* (Opéra 1910), musique de scène pour *la Belle au bois dormant*... Il est aussi l'auteur de mélodies très appréciées.

Chevillard (Camille), Paris 1859[1], un des meilleurs chefs d'orchestre symphoniques de France, pianiste et compositeur de pièces pour orchestre, entre autres : *Ballade symphonique*, *le Chêne et le Roseau*, *Fantaisie symphonique*..., de musique de chambre (trio, quatuor, quintette) ; de musique pour piano (*Variations*...). Professeur de classe d'ensemble instrumental au Conservatoire de Paris (Voir chefs d'orchestre).

Liapounoff (Serge), Iaroslaw 1859, disciple de Balakireff ; auteur de recueils de mélodies populaires. Etudes pour piano, concerto pour piano et orchestre, pièces pour orchestre.

Fanelli (Ernest), Paris, 27 juin 1860, élève de Duprato et de Delibes, fut révélé par G. Pierné, en 1882 seulement, avec ses tableaux symphoniques, *le Roman de la Momie*. C'est aussi aux Concerts Colonne que furent jouées *Impressions pastorales* (1890). — Fanelli a encore écrit : *Suite Rabelaisienue*, *le Cauchemar*, *l'Effroi du Soleil*, un opéra bouffe, un quintette à cordes...

Lazzari (Sylvio), né à Bozen (Tyrol), le 10 janvier 1860, élève de Guiraud au Conservatoire de Paris et de César Franck. Parmi ses Œuvres : *Armor*, drame musical (Prague 1898), *Rhapsodie espagnole*, *Ophélie*, poème symphonique, *Fantaisie* pour violon et orchestre, *Concert Stück* pour piano, d'intéressante musique de chambre

[1] Fils d'un violoncelliste réputé (Voir Virtuoses).

(Sonate pour piano et violon, orchestre pour instrument à vent...), musique de piano, duos, chœurs, mélodies ; au Théâtre, *la Lépreuse* (Opéra-Comique 1912), œuvre remarquable, terminée en 1900 ; *Mélénice*, opéra.

Hillemacher (Lucien), Paris 1860-1909 ; prix de Rome de 1880, élève de Massenet, collaborait depuis 1881 avec son frère Paul, produisant : *Loreley*, légende symphonique ; *St-Mégrin*, opéra (Bruxelles 1886), *Une Aventure d'Arlequin* (id. 1888), *le Drac* (Carlsruhe 1896), *Orsola* (Opéra 1902), *Circé* (Opéra-Comique 1907), des mélodies, Pièces pour violon, etc...

Charpentier (Gustave), né à Dieuze, en Lorraine, le 25 juin 1860. Elève de Massart pour le violon, d'Emile Pessard pour l'harmonie, de Massenet pour la composition, au Conservatoire ; prix de Rome en 1887. *Les Impressions d'Italie* (envoi de Rome), dont Gounod signala le haut intérêt à l'Académie des Beaux-Arts, établirent sa réputation, que devait accroître *la Vie du Poète* (1892 et surtout le triomphe de *Louise* au théâtre de l'Opéra-Comique, le 2 février 1900. Depuis, Charpentier a donné, au même théâtre, *Jullien* (1913). Il est encore l'auteur d'une 2e Suite d'orchestre (1874), *Impressions fausses* (1895) les *Fleurs du mal*, de Baudelaire, etc. Elu Membre de l'Institut en remplacement de Massenet, son maître affectionné.

Marty (Georges), Paris 18 mai 1860. Prix de Rome en 1882. Compositeur et chef d'orchestre à l'Opéra-Comique (1900) et à la *Société des Concerts* (1901), après avoir créé, avec son ami Paul Vidal, les Concerts de l'Opéra (1895-1897). Il a produit : Ouverture de *Balthasar* ; *Lysic*, pantomime ; *Merlin enchanté ; le duc de Ferrare* (1899), *Daria* (Opéra 1905), des mélodies et pièces pour piano. Il fut aussi chef d'orchestre à Vichy (1906), où il mourut en 1908. Il fut professeur d'harmonie au Conservatoire (de 1904 à 1908), après y avoir occupé le poste de professeur d'ensemble vocal (de 1892 à 1904).

Bréville (Pierre Onfroy de), Bar-le-Duc 1861, élève de

Th. Dubois et de César Franck, auteur de musique religieuse, pièces d'orchestre et pour piano, mélodies ; musique de scène pour *les Sept Princesses* de Mæterlinck ; symphonie, concerto de piano, *Eros vainqueur* (Bruxelles 1910), dont des fragments ont souvent été joués à Paris dans nos Concerts Symphoniques.

Arensky (Antoine), né à Novgorod en 1861, mort en 1908 ; compositeur russe réputé, élève de Rimsky-Korsakoff, auteur d'opéras, musique de chambre ; professeur de contrepoint au Conservatoire de Moscou (1883).

Le Borne (Fernand), né à Charleroi le 10 mars 1862, de parents français. Œuvres : suite d'orchestre, *Hédda*, *Mudarra*, *Daphnis et Chloé*, *Temps de Guerre*, *L'Idole aux yeux verts*, *La Fête Bretonne*, *L'absent* (Lyon 1905), *la Catalane* (Opéra 1907), *Néréa et Cléopâtre*, *les Girondins*.

Emmanuel (Maurice), né à Bar-sur-Aube, le 2 Mai 1862 ; élève de Savard, Th. Dubois et Léo Delibes. Professeur au Conservatoire. Deux *Quators ; Sonate* pour piano et violon ; *Sonate* pour piano et violoncelle ; *Airs rythmés à l'antique*, en sextuor ; *Trente chansons Bourguignonnes* en recueil ; *Vingt Mélodies ; Trois Odelettes anacréontiques* pour voix, flûte solo et orchestre ; *Pierrot Peintre* (un acte) ; *Terre de Bretagne*, poème symphonique pour orchestre et voix ; etc. (Voir Professeurs).

Boëllmann (Léon). Né à Ensisheim (Alsace) en 1862, mort à Paris (1897), organiste et compositeur de grand talent, hélas ! trop tôt disparu. Œuvres : Musique de chambre, de vif intérêt ; Pièces pour orgue, piano, Mélodies, Symphonie, Variations symphoniques pour violoncelle...

Debussy (Claude-Achille), né à Saint-Germain-en-Laye le 22 août 1862, est une des plus hautes personnalités de l'Art musical moderne. Prix de Rome en 1884, avec la cantate *l'Enfant prodigue*, qui connut cette rare destinée de survivre à l'oubli coutumier de ces sortes d'œuvres. Il envoya d'Italie : le *Printemps*, la *Damoiselle élue*.

A son retour, après avoir apprécié l'art des musiciens russes modernes, qui ne fut pas sans l'influencer, M. Debussy produit : *Ariettes oubliées* (1888), *Cinq Poèmes* de Baudelaire (1890), *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892, d'après Mallarmé), un beau quatuor à cordes (1893), *les Proses lyriques* (1894), *Chanson de Bilitis* (1898), *Pellas et Mélisande* (Opéra-Comique 1902), qui consacrait définitivement la renommée de l'original compositeur et qui marque une date dans l'histoire du Théâtre Lyrique. Depuis, nous avons à signaler, entre autres productions : *les Estampes* pour le piano ; *Fêtes Galantes*, d'après Verlaine (1904), *Chansons de France, la Mer* (1905), *les Images* (1909), pièces pour orchestre ; Nocturnes pour orchestre (*Nuages*, *Fêtes Sirènes*) ; *le Martyre de saint Sébastien* (1912), *Jeux*, ballet (1913) ; Préludes pour piano etc.,

Vidal (Paul), Toulouse 1863. Prix de Rome en 1883 ; il produit : *la Nativité*, des pantomimes, *la Maladetta*, ballet très réussi (Opéra 1893), *Guernica* (Opéra-Comique 1895), *la Burgonde* (Opéra 1898), des musiques de scène, mélodies, etc. Chef d'orchestre à l'Opéra (1896), il devient, en 1913, directeur de la Musique à l'Opéra-Comique. Créateur des Concerts de l'Opéra (1895 à 1897). Professeur au Conservatoire depuis 1894 : accompagnement, ensuite de composition ; maître aussi éminent que dévoué.

Erlanger (Camille), né le 25 mai 1863. Elève de Léo Delibes au Conservatoire, il obtient le Prix de Rome en 1888. Outre *St-Julien l'Hospitalier*, *Bacchus triomphant* (Bordeaux 1909), *l'Aube rouge* (Rouen 1912), donnés dans les grands Concerts et des Mélodies, il a fait jouer au Théâtre : *Kermaria* (Opéra-Comique 1897), *le Juif Polonais* (Opéra-Comique 1900), *le Fils de l'Etoile* (Opéra 1904), *Aphrodite* (Opéra-Comique 1906), dont le succès, d'une rare ténacité, est de toute justice, *la Sorcière* (Opéra-Comique 1912).

Pierné (Gabriel), né à Metz, le 16 août 1863, élève de Franck pour l'orgue, de Massenet pour la composition, il

remporta le Prix de Rome en 1882. Pour le théâtre il a écrit beaucoup de musique de scène : *Yanthis, la Princesse lointaine, la Samaritaine, Izeyl, Ramuntcho, Bouton d'Or* (Nouveau-Théâtre 1893), *la Coupe enchantée* (Royan 1895), *Vendée* (Lyon 1897), *la Fille de Tabarin* (Opéra-Comique 1901), *On ne badine pas avec l'amour* (Opéra-Comique 1910). Au concert il a donné : *Nuit de Noël en 1870, l'An Mil, la Croisade des Enfants, les Enfants de Bethléem.* Successeur de César Franck à l'orgue de Sainte-Clotilde, il fut désigné par Colonne pour lui succéder à la tête de l'orchestre des Concerts Colonne (1912).

Leroux (Xavier), né à Rome, de parents français, le 13 octobre 1863, fut, au Conservatoire de Paris, l'élève de Massenet pour la composition musicale et remporta le prix de Rome en 1885. Il s'adonna surtout au théâtre, où il devait connaître de brillants succès avec : musique de scène pour *les Perses* (Odéon 1896), *Evangélina* (Bruxelles 1895), *Astarté* (Opéra 1901), *la Reine Fiamette* (Opéra-Comique 1903), *William Ratchiff* (Nice 1906), *le Chemineau* (id... 1907), *le Carillonneur* (id. 1913), *la Fille de Figaro* (Apollo 1914) ; au concert : *Vénus et Adonis* (Opéra 1897). Il a écrit aussi de belles mélodies. X. Leroux est directeur du journal « *Musica* », du Conservatoire de ce même nom et professeur d'harmonie au Conservatoire National depuis 1896.

Mascagni (Pierre), né à Libourne en 1863, compositeur vériste, dont la réputation universelle est due à *Cavalleria Rusticana,* œuvre couronnée à un concours organisé par l'éditeur Sonzogno, de Milan, et jouée à Rome le 17 mars 1890 pour la première fois. Les œuvres suivantes du même musicien ne rencontrèrent pas même faveur ; ce sont *l'Ami Fritz* (1891), *les Rantzau* (1892), *Ratcliff, Silvana, Zanetta, Iris...*

Carraud (Gaston), né au Mée (Seine-et-Marne) le 20 juillet 1864, élève de Massenet, prix de Rome en 1890. A mis en musique : *les Nuits*, d'Alfred de Musset, auteur de diverses Pièces jouées dans les concerts symphoniques

(ouverture de *Buona Pasqua, Symphonie dramatique, l'Epée d'Agantyr*, pour baryton et orchestre, *la Chevauchée de la Chimère...*), des mélodies, critique musical de haute autorité (Voir Théoriciens).

Ropartz (Guy), directeur du Conservatoire de Nancy depuis 1864, où il dirige avec autorité de beaux concerts symphoniques. Il est né à Guingamp le 15 juin 1864. Outre ses symphonies, psaumes avec orchestre, un quatuor, des mélodies, Ropartz a produit au Théâtre : musique de scène pour *Pêcheur d'Islande, le Pays* (Nancy 1912, Opéra-Comique 1913) (Voir Chefs d'orchestre).

Strauss (Richard), né à Munich le 11 janvier 1864, l'un des plus célèbres musiciens de l'Allemagne actuelle, non moins que chef d'orchestre éminent. Ses principales œuvres jusqu'à ce jour sont les poèmes symphoniques : *Don Juan, Mort et Transfiguration, Till Eulenspiegel, Ainsi parla Zarathustra, Don Quichotte, Vie de héros, la Symphonie domestique...;* sonates pour piano, pour violoncelle ; concerto de violon ; quatuor avec piano ; une symphonie ; des *lieder*, des chœurs, de la musique pour piano. Au théâtre : *Feuernot* (1901), *Salomé* (1905), *Elektra* (Dresde 1909), *le Cavalier à la rose* (1913), un ballet, *la Légende de Joseph*, représenté par les Ballets Russes à l'Opéra de Paris (1914) ; etc. (Voir Chefs d'orchestre).

Bachelet (Alfred), né à Paris le 26 février 1864, Prix de de Rome en 1880 (classe Guiraud), a donné *Fiona* (1893) aux Concerts Lamoureux, puis *l'Etoile du Soir*, après quoi il fait jouer à l'Opéra une œuvre longuement mûrie *Scemo* (1914), qui produit vive sensation. Chef de chant, puis chef d'orchestre à l'Opéra (1907), il fonda aussi les éphémères concerts *Philharmonia* (Th. des Arts).

Jaques Dalcroze (Emile) né de parents suisses, à Vienne (Autriche) 1865. Directeur du Conservatoire à Genève, compositeur de valeur. (Chansons, romances, comédies lyriques, *le Bonhomme Jadis* (Opéra-Comique 1906), *Sancho Pança, la Fête de Juin* (1914), inventeur et propagateur de la *Gymnastique Rythmique*.

Glazounoff (Alexandre), Pétrograd, 29 juillet 1865. Elève de Rimsky-Korsakoff pour la composition, un des maîtres de l'Ecole Russe, auteur de 5 symphonies, de Tableaux symphoniques, suites d'orchestre, ouvertures, musique de chambre, mélodies...

Dukas (Paul), un des plus éminents musiciens de notre époque, né à Paris le 1er octobre 1865 ; élève de Mathias pour le piano, Th. Dubois pour l'harmonie, Guiraud pour la composition, il obtint le premier second grand prix de Rome en 1888. Parmi ses œuvres nous citerons : les ouvertures du *Roi Lear*, de *Polyeucte* (1892) ; une belle symphonie (1897) ; *l'Apprenti sorcier* (1897), poème symphonique joué dans le monde entier ; Sonate et pièces pour le piano (Variations sur un thème de Rameau) ; *Barbe-Bleue* (Opéra-Comique 1907).

Magnard (Albéric), né le 9 juin 1865, à Paris, fusillé par les Allemands à Baron (Oise), en septembre 1914, est l'auteur de quatre symphonies et d'intéressante musique de chambre. *Yolande*, drame musical (Bruxelles 1893), *Bérénice* (Opéra-Comique 1911), trois Poèmes...

Doret (Gustave), Aigle (en Suisse) 1866, éleve de Th. Dubois et Massenet au Conservatoire de Paris, a écrit des chœurs, cantates, *les Sept paroles du Christ*, page d'orchestre, des opéras (*les Armaillis*, Opéra-Comique 1906).

Terrasse (Claude), né à l'Arbresle (Rhône) le 27 janvier 1867. Après avoir fait ses premières études musicales au Conservatoire de Lyon, fut à l'école Niedermeyer l'élève d'Eugène Gigout. Sa musique, d'une franche gaieté, lui valut de notables succès au théâtre, où il donna : musique de scène pour *Ubu-Roi* (à l'Œuvre 1896), puis *la Fiancée du scaphandrier*, *Chonchette*, *le Sire de Vergy* (théâtre des Variétés), *M. de la Palisse* (id.) *Pâris ou le bon juge*, *les Transatlantiques* (Apollo), *le Mariage de Télémaque* (opéra-comique 1910), *les Lucioles*, ballet (id.) *Pantagruel* (Grand Théâtre de Lyon) *Cartouche* (Trianon-Lyrique), *le Tiers-Porteur*...

Granados (Henri), né à Lérida (Espagne) le 27 janvier 1868, est non seulement un éminent pianiste, mais aussi un remarquable compositeur. Il a produit : des *Danses Espagnoles* ; *Maria del Carmen*, *Follet*, *Pétrarque*, *Picarol*, *Lyliana*... au théâtre ; pour le piano de nombreuses pièces (*Goyescas*, *Tanadillas*...) ; pour chant et piano, etc.

Roussel (Albert-Charles-Paul), né à Tourcoing le 5 avril 1869. Fut d'abord élève à l'Ecole Navale (de 1887 à 1889), puis aspirant de marine, enseigne de vaisseau jusqu'en 1894, où il démissionna pour se livrer entièrement à sa passion pour la musique. Il travaille alors avec Gigout, puis Vincent d'Indy (à la Schola). Par ses œuvres il attire vite l'attention des connaisseurs et ses *Evocations* données d'abord à la Nationale en 1912 (direction René-Bâton), puis chez Lamoureux en 1913, suffiraient à le placer haut dans l'estime des artistes. Parmi ses autres productions, nous citerons : pour piano, *Rustiques*, sonatine, des mélodies pour chant et piano ; *la Menace* (chant et orchestre) ; de la musique de chambre (trio, sonate, divertissements pour instruments à vent et piano). *Résurrection*, poème symphonique ; le *Poème de la Forêt*, symphonie (Bruxelles 1908, Concerts S. Dupuis) ; *Evocations*, pour orchestre, solo et chœurs, de la musique de scène pour le *Marchand de sable* ; le *Festin de l'Araignée*, ballet (Théâtre des Arts 1913)...

Lekeu (Guillaume), né près Verviers, le 20 janvier 1870, mort à Angers le 21 janvier 1894. Elève de César Franck, dont la perte prématurée laisse d'autant plus de regrets qu'il était l'auteur d'une sonate d'expression poignante qu'Ysaye et Pugno, Jacques Thibaud et Cortot mirent en pleine valeur. Il a écrit, en outre : *Etudes symphoniques* pour orchestre ; *Adagio* pour violoncelle et orchestre ; *Andromède*, poème lyrique ; *Fantaisie sur deux airs populaires angevins* pour orchestre (1892), un quatuor resté inachevé...

Schmitt (Florent), né aux environs de Nancy le 28 septembre 1870, fut, au Conservatoire, élève de Gédalge,

Massenet et Fauré. Prix de Rome en 1900. Est l'un des musiciens les plus en vue de la jeune génération ; il a le don de la puissance, de l'énergie, de l'expression, du coloris. Très actif il a déjà produit : *Musiques intimes, les Soirs, les Nuits romaines,* pour piano ; *Chant Élégiaque* pour violoncelle ; 3 Rapsodies pour orchestre (*Française, Polonaise, Viennoise*) ; *les Reflets d'Allemagne,* pour piano à 4 mains ; *le Palais hanté, la Danse des Devadasis* ; *Psaume XLVI,* qui obtint vif succès aux Concerts Colonne ; *Salomé* (1907) ; quintette pour piano et cordes (1908), *Lied et Scherzo* pour cor et instruments à vent (1908), *Hymne funèbre* pour chœur et orchestre... ; des mélodies, etc.

Büsser (Henri), Toulouse, 16 janvier 1872. Prix de Rome en 1893, chef d'orchestre à l'Opéra, auteur de musique symphonique, mélodies, etc. ; au théâtre : *Daphnis et Chloë* (opéra comique) *la Ronde des Saisons* (opéra 1905) *le Miracle des Perles...* Professeur d'Ensemble vocal au Conservatoire depuis 1904.

Perosi (l'abbé don Laurent), né en Piémont 1872, directeur de la chapelle Pontificale à Rome, auteur de musique religieuse et surtout d'oratorios d'une certaine valeur.

Rabaud (Henri), né à Paris en 1873, fils d'un réputé professeur de violoncelle au Conservatoire, est, au Conservatoire, élève de Massenet et Gédalge pour la Composition. Prix de Rome en 1894. Parmi ses œuvres nous citerons : 2 symphonies : *la Procession Nocturne,* poème symphonique ; *Eglogue, Divertissement* pour orchestre ; *Job,* oratorio ; Psaume IV ; *la Fille de Roland* (opéra-comique 1904), *le Premier Glaive* (pour Béziers) et à l'Opéra-Comique (1914), *Marouf,* dont le succès fut considérable (Voir chefs d'orchestre).

Roger-Ducasse, né à Bordeaux le 18 avril 1873, élève de G. Fauré au Conservatoire, premier second grand prix de Rome en 1902, compte parmi les musiciens en vue de la Jeune Ecole. On connaît de lui : des mélodies, pièces pour piano, un quatuor à cordes, des *Variations*

plaisantes sur un thème grave pour harpe et orchestre, une Pastorale pour orgue, chants pour voix de femmes et pour voix d'enfants...

Reger (Max), né dans le Palatinat bavarois le 19 mars 1873, contrapontiste éminent, parfois un peu obscur, dont l'œuvre très discutée a des défenseurs ardents et passionnés. Parmi ses compositions nous citerons : 2 sonates piano et violon, 2 sonates pour violoncelle, 6 sonates pour violon seul, quatuor, trio à cordes, variations, valses-caprices pour piano, pièces pour orgue.

Séverac (Déodat de) St-Félix-de-Caraman (Bas-Languedoc) 1873 ; élève d'Indy et Alb. Magnard à la Schola de Paris ; compositeur très sincère et souvent bien inspiré, il a produit : *Chants de la Terre, En Languedoc...* pour piano ; *le Cœur du Moulin* (opéra-comique 1909) ; des musiques de scène pour : *Héliogabale* (Béziers), *Hélène de Sparte*, de d'Annunzio (Châtelet 1912), *la Fille de la Terre*, de E. Sicard...

Hahn (Reynaldo) Caracas 1875, élève de Massenet ; auteur de délicieuses mélodies, de pièces pour piano et ayant donné au théâtre : *l'Ile du Rêve* (Opéra-Comique 1898), *la Carmélite* (Opéra-Comique 1902), *la Fête chez Thérèse*, ballet, (Opéra 1910), Critique musical (de grande indépendance d'idées) au « *Journal* ».

Ravel (Maurice), né le 7 mars 1875 à Cibourre (Basses-Pyrénées), est un des compositeurs en vue de la Jeune Ecole Française. Son art, apparenté à celui de M. Cl. Debussy, a cependant une réelle personnalité ; il est fin, spirituel, ingénieux. On a de lui, entre autres œuvres : *Jeux d'eau* (1902), quatuor à cordes (1904), *les Miroirs* (1906), *les Histoires naturelles* d'après Jules Renard, *Rapsodie espagnole*, *Gaspard de la Nuit* (1908), *l'Heure Espagnole* (Opéra-Comique 1911), *Ma mère l'Oye*, pièces pour piano, transformées plus tard en ballet (Th. des Arts 1913), Shihérazade,..

Février (Henry), né à Paris en 1875. Eut pour maîtres ; Messager, Fauré, Pugno, Leroux, Massenet. Tient une

place importante parmi nos compositeurs actuels. Au Théâtre il a fait jouer : *le Roi Aveugle* (Opéra-Comique 1906), *Monna Vanna* (Opéra 1909), *Agnès, dame galante* (Bouffes 1912), *Carmosine* (Gaîté-Lyrique 1913), *Aphrodite* (musique de scène. Renaissance 1914) et d'Opéra-Comique ; doit donner prochainement *Gismonda.* — Février a écrit encore de la Musique de chambre (Sonate, Trio) et des Mélodies.

Ollone (Max d'). Besançon 13 juin 1875, premier grand prix de Rome en 1897, élève de Lavignac, Massenet, Lenepveu ; a fait jouer plusieurs œuvres aux Concerts Colonne ; auteur de mélodies, musique de chambre, *le Retour*, drame lyrique (Angers 1913), *Jeanne d'Arc à Domrémy, la Vision du Dante...* Dirigea quelque temps les Concerts symphoniques d'Angers.

Laparra (Raoul), Bordeaux 1876 est, au Conservatoire, élève de Diémer pour le piano, Lavignac pour l'harmonie, Massenet. Fauré et Gédalge, pour la composition, premier grand prix de Rome en 1903. Œuvres : quatuor à cordes, *Denses basques*, suite d'orchestre (1907), *la Habanera* (opéra-comique 1908), *la Jota* (id. 1911), *Amphitryon...* ; Mélodies...

Pech (Raymond), né à Valenciennes le 4 février 1876, prix de Rome en 1904 (classe Lenepveu) ; professeur d'harmonie à « Musica » et suppléant de X. Leroux au Conservatoire, il s'est fait valoir comme compositeur avec *Médora*, cantate, une messe, *Issara* et diverses pièces pour piano.

Samazeuilh (Gustave), né à Bordeaux le 2 juin 1877, élève de Chausson, puis de d'Indy. S'affirme d'abord comme compositeur par des mélodies, d'habiles transcriptions pianistiques d'œuvres de Franck, d'Indy, Debussy, Duparc ; il a donné, jusqu'à ce jour : quatuor à cordes, suite pour piano, sonate pour piano et violon, *la Nef* (étude symphonique), *le Sommeil de Canope* (ces deux dernières pièces jouées au Concert Lamoureux... Critique à la *République Française* depuis 1904.

Dupont (Gabriel), né à Caen le 1er mars 1878, mort à la fleur de l'âge en août 1914, au Vésinet. Elève de Massenet et Widor, premier second grand prix de Rome en 1901, il sort vainqueur d'un concours ouvert par la maison Szonzogno, de Milan, avec *la Cabrera* (1904), puis donne plus tard à Nice, *la Glu* (1910) ; à Bruxelles *la Farce du Cuvier* (1912), *Antar* (non encore représenté). Ses œuvres pour le piano sont aussi des plus intéressantes (*Heures dolentes, la Maison dans les dunes*). Pour les concerts symphoniques il écrivit : *Hymne à Aphrodite, Chant de la Destinée* ; puis *Poème* pour piano et quatuor à cordes, des mélodies *(Poème d'Automne)*.

Enesco (Georges), né à Cordareni (Roumanie) le 7 août 1881, violoniste de grand talent et compositeur remarquable : *Poèmes roumain* (1898) *Rapsodies Roumaines*, suite d'orchestre (1904), etc. ; duos pour instruments à vent, 2 sonates pour piano et violon, 1 sonate piano et violoncelle, quintette à cordes, duos à cordes etc. ; mélodies... Il fut élève de Gédalge, Massenet et Fauré.

Strawinsky (Igor), né à Oranienbaum, près Pétrograd, en 1882. Fils d'un chanteur de la Cour Impériale, il fut élève de Rimsky-Korsakoff et se signala vite par une extraordinaire originalité, poduisant des œuvres qui soulevèrent d'ardentes polémiques : *Feux d'artifice* (1909), pièce d'orchestre jouée pour la première fois à Paris aux Concerts Hasselmans ; *Pétrouchka* (Châtelet Saison Russe 1912), *l'Oiseau de feu* (Opéra, Saison Russe 1912), *le Sacre du Printemps* (Théâtre des Champs-Elysées 1913), *le Rossignol* (Opéra Saison Russe 1914).

Casella (Alfred), né à Turin le 25 juillet 1883 ; obtint le premier prix de piano au Conservatoire de Paris (classe Diémer 1899), travailla l'harmonie et la composition avec X. Leroux et G. Fauré. Œuvres : 2 symphonies, suite d'orchestre, poème symphonique avec chant, orchestration d'*Islamey* (de Balakireff), *Italia*, rapsodie pour orchestre, mélodies, pièces pour piano, pour flûte, une sonate pour piano et violoncelle, un ballet inédit : le *Couvent sur l'eau...*

Index Alphabétique

DES

COMPOSITEURS DE MUSIQUE[1]

avec renseignements complémentaires

(Voir plus loin le Tableau des : Professeurs, Théoriciens, Musicographes, Chefs-d'orchestre, Chanteurs, Virtuoses, Luthiers, Facteurs et Inventeurs divers. — Les Musiques Militaires en France).

Parmi les Virtuoses, Chefs d'orchestre ou Théoriciens, beaucoup auraient pu trouver place en ce chapitre à titre de compositeurs ; on trouvera sur eux plus loin d'utiles renseignements.

A

Adam (Adolphe). 39
Adam de la Halle 17
Alabieff, 1802-1852, compositeur russe. Mélodies.
Alary (Georges), Aurillac 1850, compositeur et violoncelliste ; œuvres : symphonies, poèmes symphoniques, musique de chambre, chœurs. Dirigea « La Trompette » durant 6 années.
Albeniz (Isaac). (Voir Virtuoses). 129
Albeniz (Voir Virtuoses). 129
Alexandre-Georges 60
Allegri 21
Ambrosio (Alfred d'), violoniste compositeur ; 2 concertos, musique de chambre, suites d'orchestre, mélodies. *Hersilio*, ballet (Nice). Il est né à Naples, en 1871, mort à Paris en 1914.
Anglebert (J.-H. d'), claveciniste de la cour de Louis XIV, auteur d'un Recueil de Pièces pour clavecin, publié en 1689.
Animuccia (Jean), maître de Chapelle au Vatican, mort en 1571, à Rome, où il précéda Palestrina ; fut un des créateurs de l'oratorio.
Arcadelt 20
Arensky 67
Arne (Th.-Aug.), célèbre compositeur anglais, écrivit de nombreux opéras, de la musique pour les œuvres de Shakespeare, des oratorios, des *lieder*, musique pour piano, orgue..., est l'auteur du *Rule Britannia*.
Auber 36
Aubert (Louis), Paramé 1877 ; élève de Diémer, Lavignac, Fauré. Œuvres pour Piano, Chant, *la Forêt bleue* (Genève 1913).
Aucousteaux (mort en 1656), maître de chant à la Sainte Chapelle de Paris, messes, psaumes.
Audran. 55

B

Bach (Guillaume Friedemann), fils aîné de J.-S. Weimar, 1710-Berlin 1784, musicien de génie, mais homme sans dignité ; a laissé des concertos, sonates, fantaissie.
Bach (Jean-Christophe), oncle de J.-S. Arnstadt 1642-Eisenach 1665, organiste et compositeur ; Préludes de chorals pour orgue, 2 variations pour clavecin, musique vocale.
Bach (Jean-Michel), frère du précédent, Arnstadt 1649-Gehrer 1694. Œuvres pour orgue.
Bach (J.-S.). 27
Bach (Ph.-Em.), etc. 29
Bachelet (Alfred). 70
Balakireff. 51
Balay (Guillaume), né à Crozon (Finistère) en 1871, élève de P. Vidal et V. d'Indy ; chef de Musique de la Garde Républicaine (1911), auteur de plusieurs morceaux pour harmonie.
Balfe (Michel-W.), compositeur anglais, né à Dublin en 1808 ; mort en 1870, fit jouer beaucoup d'opéras (La *Bohémienne*, etc...).
Banès (Antoine), Paris 1856,

compositeur d'opérettes, parmi lesquelles : *Toto* (1892), *Madame Rose* (1893), *le Bonhomme de neige* (1894) ; des Ballets, mélodies, etc. Bibliothécaire de l'Opéra et vice-président des 30 Ans de théâtre.

Bargiel (W.). Berlin 1828, compositeur de musique instrumentale (ouvertures, sonates, trios.

Bazin (François), 1816-1878, né à Marseille. Œuvres : *Madelon, Maître Pathelin, le Voyage en Chine*, op.-com. Fut Membre de l'Institut, (Voy. Prof. et Théor.) 101

Beethoven 34

Bellini 39

Benoit (Pierre). 49

Berlioz 40

Bernard (Emile) 57

Berton (Henri Montan), Paris 1767-1844. Fils de Pierre Montan Berton, qui fut Directeur de l'Opéra. Membre de l'Institut en 1815. Professeur de Composition au Conservatoire en 1816. *Montano* et *Stéphanie, Aline reine de Golconde, le Délire*, etc.

Bertrand (Marcel), Paris 1883, compositeur de la *Terre qui meurt*, (Rouen 1913), *Ghyslaine* (Opéra-Comique 1908).

Bird (William), très remarquable compositeur anglais (1538-1623), organiste et claveciniste réputé.

Bizet (Georges). 52

Blanc (Claudius), Lyon 1854-Paris 1900. Second grand prix de Rome en 1877, directeur du Conservatoire de Marseille (1887 et 1888), auteur de *Sainte Geneviève de Paris*, petit oratorio, *Rebecca*, suite lyrique, mélodies.

Bloch (André). Vissembourg 1873, premier prix de piano (1889), d'harmonie, (1890) au Conservatoire de Paris, grand prix de Rome en 1893.

Blockx (Jan) 62

Boccherini (L.) (1743-1805), né à Lucques. Class. italien. Vingt symphonies et 366 œuvres de musique de chambre. Quintettes célèbres, etc.

Boellmann. 67

Boieldieu. 35

Boisdeffre (René de), Vesoul 1838, mort en 1906, compositeur de musique de chambre.

Boito (Arrigo), Padoue 1842, librettiste, compositeur de *Mefistofele*.

Bononcini (G.-M.). Modène 1640-1678, fécond compositeur : cantates, madrigaux, musique de chambre, auteur d'un traité de contrepoint.

Bordes (Charles). Vouvray 1863, mort à Toulon en 1909. Œuvres : Pièces pour piano, mélodies, *Danses béarnaises*. Pastorales pour orchestre ; Créateur de la « Schola Cantorum » (avec d'Indy et Guilmant) ; fondateur des « Chanteurs de Saint-Gervais ».

Bordier (Jules), Angers 1846-1896, fondateur de l'Association Artistique d'Angers et compositeur.

Borodine. 49

Boulanger (Ernest). 45

Boulanger (Nadia), fille du précédent, née à Paris en 1887,

a obtenu le second grand prix de Rome en 1908 (classe Widor), après avoir eu les premiers prix d'harmonie (1903). Fugue, accompagnement, orgue (1904). Elle a écrit un Concerto Russe pour piano, des mélodies, etc.

Boulanger (Lili), sœur de la précédente, premier grand prix de Rome en 1913, élève de Caussade et Paul Vidal.

Bourgault-Ducoudray. 53

Bouval (Jules), Toulouse 1867. Paris, 1911, organiste et compositeur (Ballets) ; *Bath Seba*, drame lyrique ; la *Chambre bleue*, opéra-comique ; *Chand d'habits*, pantomime ; mélodies.

Brahms (Johannès). 49

Bréville (Pierre de). 66

Bruch (Max) 52

Bruckner (Antoine), Ansfelden 1824-Vienne 1896, organiste et compositeur, remarquable contrepointiste, auteur de 8 Symphonies, *Te Deum*, Messes et de musique de chambre.

Bruneau (Alfred). 63

Bruni (A.-B), 1759-1823, né et mort à Cone (Italie), auteur d'un grand nombre d'œuvres lyriques et de Pièces pour musique de chambre.

Bull (John), 1563-1528, organiste anglais, auteur présumé du *God save the king*.

Bülow (Hans de), Dresde 1830-1894. Disciple de Schumann Pianiste, compositeur et chef d'Orchestre (Voir chefs d'Orchestre). 113

Busoni (Voir Virtuoses). 130

Büsser (Henri). 73

Buxtehude, né à Elseneur, en 1637, mort à Lubeck en 1707, Génial compositeur d'œuvres pour orgue qu'il interprétait en des concerts qui attiraient à Lubeck l'élite des artistes de son temps. Bach y vînt, à pied, dit-on, depuis Arnstadt (Voir Virtuoses) 130

C

Caccini, chanteur et compositeur italien, né vers 1546, vécut à Florence et fut l'un des créateurs de la *monodie*, chant accompagné à une seule voix, en opposition à la polyphonie contrapointique.

Caix d'Hervelois (de), vers 1730, de qui on possède peu de renseignements, mais seulement quelques œuvres délicieuses pour violon, flûte, etc.

Caldara (Antoine), Venise 1670-Vienne 1736, auteur de 65 opéras, 29 oratorios, musique de chambre et d'église.

Cambert. 23

Campra 26

Canoby (Gustave), Nantes 1830, compositeur de Pièces pour piano, orchestre, chant, opérettes, *la Coupe et les lèvres* (Rouen 1890).

Carafa (Michel), né à Naples 1786-1872. Composit. italien. Fut professeur de Composition au Conservatoire de Paris. Œuvres : *Masaniello, la Violette, le Valet de Chambre*, etc.

Carissimi 21

Carraud (Gaston). 69
Casella (Alf.). 76
Castillon (Al. de). 53
Catel, 1773-1830 (Voir Théoriciens) 102
Cavalieri (Emilio del). 21
Cavalli (Francesco), né à Crema vers 1600, mort à Venise 1676, organiste et compositeur, maître de chapelle à l'église Saint-Marc, disciple de Monteverde, écrivit 92 opéras.
Cesti (Marc-Antoine), né à Arezzo vers 1620, mort à Venise en 1669, élève de Carissimi, fut l'un des plus féconds compositeurs d'opéras au XVIIe siècle.
Chabrier 55
Chaminade (Cécile), compositeur et pianiste, a écrit pour le piano, l'orchestre, et un ballet, *Callirkoë* (Marseille 1888).
Chapuis (Auguste). 64
Charpentier (Gust). 66
Charpentier (Marc-Antoine), Paris, 1634-1702, *Messes, Motets*, 15 opéras, dont *Médée;* élève de Carissimi et rival de Lulli. .
Chaumet (William), Bordeaux 1842-Gajac 1903. Compositeur de *Bathyle* (Opéra-Comique 1877). *Petite maison* (id. 1903, etc.
Chausson (Ernest). 63
Cherubini 33
Chevillard (Camille). 65
Chopin (Fréd.) 41
Cimarosa 32
Clapisson, 1808-1866, né près de Naples, mort à Paris. Créateur du Musée du Conservatoire. Membre de l'Institut en 1845. Œuvres : *Jeanne la folle*, grand opéra, *la Fanchonnette*, opéra-comique, etc.
Clementi (Voir Virtuoses). 131
Clérice (Justin), Buenos-Ayres 1863-Toulouse 1903, élève de Pessard et Léo Delibes, auteur de nombreux ballets, opérettes joués à Paris, Monte-Carlo, etc.
Cohen (Jules), Marseille 1855-Paris 1902. Professeur d'Ensemble vocal au Conservatoire (1864-1892) Chœurs *d'Athalie, Maître Claude, Dia* (Opéra-Comique 1861), *José Maria* (id 1866), *les Bluets* (Théâtre lyrique 1867)). (Opéra-Comique 1867), messes, mélodies.
Colomer (Valence), (Espagne), 1840, premier prix de piano 1860. Professeur aux Écoles de la Légion d'Honneur, œuvres pour le piano ; *la Grotte de Fingol, la Chasse fantastique.*
Conti (Voir Virtuoses). 131
Coquard (Arthur). 50
Corelli (Archangelo), violoniste et compositeur (Voir Virtuoses). 131
Cornelius (Pierre), Mayence 1824-1874, compositeur du *Barbier de Bagdad*, de quelques autres opéras et surtout de *lieder*, duos, chœurs.
Couperin (les), clavecinistes et compositeurs (Voir Virtuoses). 131
Cui (César). 50
Czerny (Voir Professeurs, Virtuoses). 131

D

Dalayrac 32
Dalcroze (Jacques) 70
Dallier (H.) (Voir Virtuoses). . 131
Dandrieu (François), 1684-1740, a écrit de jolies pièces pour clavecin (Voir Virtuoses). 131

Daquin (Cl.). 1690-1772 (Voir Virtuoses) 132
Dargomyzsky. 45
Dauvergne 1713-1797), auteur du premier opéra-comique français digne de ce nom, *les Troqueurs*, précurseur de Duni, Philidor et Monsigny.
David (Félicien) 42
Debussy (Cl.). 67
Deffès (Louis), Toulouse 1819-1900. Directeur du Conservatoire de cette ville ; grand prix de Rome en 1897.
Delibes (Léo). 51
Delvincourt (Claude), Paris 1888, premier prix de Rome (1913, classe Widor).
Deslandres (Adolphe), Paris 1850, messes, opéras-comiques, mélodies.
Desprez (Josquin) 19
Diaz (Eugène), Paris 1837-Colleville 1901, compositeur de la *Coupe du Roi de Thulé* (Opéra 1873). *Benvenuto* (Opéra-Comique 1890).
Diémer (L.) (Voir Virtuoses). . 132
Donizetti (G.). 39
Doret (Gust.) 71
Dubois (Théodore) 51
Ducasse (Roger-) 73
Dufay (Guillaume). 19
Dukas (Paul) 71
Dumas (Louis), Paris 1877, élève de X. Leroux et Ch. Lenepveu, premier grand Prix de Rome en 1906, auteur d'un beau quatuor à cordes, pièces symphoniques, mélodies, etc. violoncelliste de talent.
Dumont (Henri), Liège 1610-1684, organiste et compositeur de musique religieuse, auteur d'un admirable *Credo*.
Duni (E. R.), près Naples 1709, Paris 1775, fécond compositeur d'opéras, l'un des créateurs de l'Opéra-Comique français. . . . 28
Dunstaple 15
Duparc (Henri). 60
Dupin (Paul), Roubaix 1865. Employé de chemin de fer à l'Ouest-Etat, il écrivit de la musique sans une éducation spéciale préalable, produisant : des Mélodies ; *Jean-Christophe*, pièces pour piano inspirées par l'ouvrage de Romain Rolland ; Poèmes, pour quatuor à cordes ; *Marcellà*, partition inédite.
Dupont (Gabriel). 76
Dupont (Pierre), Lyon 1821-1870, célèbre chansonnier-compositeur.
Duprato. Nîmes 1827-Paris 1892. Prix de Rome 1848, fut professeur d'harmonie au Conservatoire. Œuvre : *La Déesse et le Berger*; *La Fiancée de Corinthe*, Opéra-Com., etc... et des Romances pleines de charme.
Dupré (Marcel), Rouen 1886. Premier prix de piano (Cl. Diémer 1905), premier prix d'orgue (classe Widor 1907), premier prix de fugue (id. 1909), premier grand prix de Rome (id. 1914) ; suppléant de Widor à l'orgue de Saint-Sulpice depuis 1905. Œuvres : *le Songe de Jacob*, oratorio, concerto pour piano, Sonate pour piano et violon, quatuor à cordes.
Durante (F.). 27
Dussek (Voir Virtuoses). 132
Duvernoy (Alphonse), Paris 1842-

1907. Remarquable pianiste, professeur au Conservatoire et compositeur. Œuvres : *la Tempête, Sardanapale,* Pièces symphoniques, au concert ; *Hellé,* à l'Opéra (1896) ; musique de chambre et de piano.

Dvorak (Anton.) 54

E

Emamnuel (Maurice). 67

Erlanger (Camille). 68

Ernesco (Georges). 76

F

Fahbach (Philippe), compositeur de musique de danse. Vienne 1815 1855 (Voir chefs d'orchestre. 114

Falkenberg (Georges). Musique vocale et instrumentale (Voir Professeurs). 104

Fanelli (Ernest). 65

Fauré (Gabriel). 58

Fesca (Magdebourg, Ernst 1789-1866). Violoniste. Compositeur de musique de chambre qui a eu son temps de gloire, mais qui paraît aujourd'hui un peu démodé. 9 quatuors 4 quintettes, Trios, etc.

Festa (Constant), mort en 1545 à Rome, précurseur de Palestrina, contrapontiste qui contribua à la fusion de l'art italien avec l'art néerlandais.

Février (Henry) 74

Fibich (L.), remarquable compositeur tchèque, né en 1850. Il a écrit plusieurs opéras, des symphonies, quatuors, chœurs, romances.

Field (John), 1782-1837, né à Dublin, créateur de la forme dite Nocturne (Voy. Virtuoses). . . 133

Flotow (Fréd. de), 1812-1883. Compositeur allem. Plusieurs opéras et opéras-comiques, de style français : *Stradella, Martha, l'Ombre,* etc., eurent grand succès en leur temps.

Fourdrain (Félix), Paris 1880, élève de Guilmant, Widor, Massenet, premier prix d'orgue en 1902, écrit surtout pour le théâtre. Il a donné : la *Légende du point d'Argentan* (Opéra-Comique 1907), la *Glaneuse* (Lyon 1909), *Madame Roland* (Rouen 1913), *les Contes de Perrault* (Gaîté Lyrique 1913).

Franck (César). 46

Franz (Robert). 45

Frescobaldi. 21

Froberger (Jean-Jacob), organiste et compositeur allemand vers le milieu du XVIIe siècle, élève de Frescobaldi. Son œuvre d'orgue et de clavecin est très personnelle (Voir Virtuoses). Il mourut près de Montbéliard.

G

Gade (Niels) 45

Gailhard (André), né en 1885, premier grand prix de Rome (1908), classe Ch. Lenepveu. Auteur de la musique de *la Fille du Soleil.* (Béziers, 1909).

Galin (Pierre), né en 1786, inventeur de la méthode méloplaste pour la notation (musique en chiffres), inspirée du système de J.-J. Rousseau.

Galeotti (César). Voir Virtuoses. 133

GALLOIS (Philippe). Premier grand prix de Rome en 1905, élève de Ch. Lenepveu.

GALLON (Noël), né en 1891, premier grand prix de Rome (1910, classe Lenepveu).

GANNE (Louis), né dans l'Allier en 1862, auteur de nombreuses opérettes : *Rabelais* (1892), les *Colles des femmes*, les *Saltimbanques* (Gaîté 1899), *Cocorico* (Apollo 1913) ; de valses, marches, etc.

GARCIN 114

GASPARINI (François), Lucques 1665-Rome 1737, compositeur d'opéras et de musique religieuse, fut le maître de Marcello.

GASTINEL (Léon), né en Côte-d'Or 1823, mort en 1906, compositeur de musique religieuse, d'oratorios, opéras, *le Rêve*, ballet (Opéra 1890).

GAUBERT (Ph.) (Voir Chefs d'orchestre et Virtuoses). 114

GAVEAUX, Béziers 1761-Paris 1825, auteur de 33 opéras-comiques *(Léonore...)*.

GÉDALGE (André). 63

GEVAERT (Auguste). Audenarde 1828-Bruxelles 1908. Compositeur-théoricien, Directeur du Conservatoire de Bruxelles (1871 à sa mort). *Georgette* (Lyr. 1853), le *Billet de Marguerite* (id. 1854), *Quentin Durward* (Opéra-Comique 1858), le *Capitaine Henriot* (id. 1864)... Voir théoriciens. . 104

GIBBONS (Orlando), 1583-1625, organiste anglais, auteur de musique d'église et de Pièces pour clavecin.

GIGOUT (Eugène), Nancy 1844. (Voir Virtuoses). Comme compositeur le célèbre organiste a donné : *Album grégorien* (2 Vol.), 100 pièces brèves, L'*Orgue d'église*, 50 pièces, le tout pour orgue ; de la musique de piano à 2 et 4 mains.

GILSON (Paul), Bruxelles 1865, un des plus remarquables compositeurs de la jeune Ecole Belge ; auteur de cantates, drames lyriques, Pièces d'orchestre, morceaux pour piano, chant.

GLAZOUNOFF. 71

GLINKA (Michel). 41

GLUCK 29

GODARD (Benjamin). 60

GOLDMARK (Charles), Hongrie 1830, compositeur d'opéras (*la Reine de Saba...*), de symphonies, concertos, musique de chambre, pièces pour piano. .

GOLESTAN (Stan), né à Vaslui, province Maldave (Roumanie), élève de V. d'Indy, Alb. Roussel. Œuvres : 1re Rapsodie roumaine (1903) ; Sonates Piano et Violon ; Chansons populaires roumaines ; Symphonie roumaine (Concerts Lamoureux 1914) ; 2e Rapsodie (pour orchestre et violon principal) etc.

GOLTERMANN (Voir Virtuoses). . . 133

GOMBERT (Nicolas). 20

GOSSEC (François). 31

GOUDIMEL 20

GOUNOD. 45

GOUVY (Théodore), Goffontaine 1822, mort à Leipzig en 1898, auteur de symphonies, musique de chambre, sonates de piano, musique vocale religieuse et profane.

GRANADOS. 72

GRANDVAL (Clémence de), compositeur femme, de talent, auteur de Messes, oratorios, opéras, mélodies, etc., née dans la Sarthe en 1830, morte en 1907. Fut élève de Saint-Saëns.

GRAUN (Ch.-Henri), né en Saxe 1701, mort à Berlin 1759 ; auteur d'opéras sans valeur et de beaux oratorios, ainsi que de pièces pour clavecin.

GRÉTRY 32

GRIEG (Edouard). 56

GRIGNY (Nicolas de), Pièces d'orgue (Voir Virtuoses) 134

GRISAR (1808-1869), né à Anvers, auteur de charmants opéras-comiques *Gilles Ravisseur, les Porcherons, les Amours du Diable, Bonjour Monsieur Pantalon, le Chien du Jardinier, etc.*

GROVLEZ (Voir chefs d'orchestre). 114

GUERRERO 21

GUGLIELMI (Pierre), compositeur italien, élève de Durante, 1727-1804, mort à Rome. Ses opéras jouirent d'une vogue fabuleuse ; il a écrit aussi pour l'église.

GUILMANT (Alex.), 1837-1912, œuvres pour orgue (Voir Virtuoses). 134

GUIRAUD 51

H

HÆNDEL 28

HAHN (R.). 74

HALÉVY. 39

HARTMANN 41

HASSE (Johann-Ad.), né près Hambourg en 1699, mort à Venise en 1783, compositeur d'opéras, de prodigieuse fécondité, mais dont la vogue, très grande en son temps, ne fut que passagère. Il fut l'élève de Porpora et d'Al. Scarlatti, et écrivit aussi beaucoup de musique réligiense et de ravissantes sonates pour le clavecin.

HAUPTMANN (Voir Théoriciens). . 105

HAYDN (Fr. Jos.). 30

HAYDN (Michel), Rohrau 1737-Salzbourg 1806, professeur de grand talent. Frère de Fr. Jos.

HELLER (Stephen), Budapest 1813, Paris 1888, pianiste, auteur de pièces d'une haute valeur, injustement dédaignées par les virtuoses (Voir Professeurs). . 105

HEROLD 37

HERVÉ (Fl.). 48

HIGNARD (Aristide), Nantes 1822-Vernon 1898. Auteur de plusieurs œuvres Lyriques dont un *Hamlet* (1868 Nantes 1888).

HILLEMACHER (Lucien). 66

HILLEMACHER (Paul) 62

HILLER (J. Ad.), né près Gœrlitz 1728, mort à Leipzig 1804. Fonda les concerts du Gewandhaus, sur le modèle des concerts spirituels de Paris. Il créa aussi les «*singspiel*», sorte d'opéra-bouffe allemand (Voir Théoriciens). . 105

HIMMEL (F. H.), 1765-1814, compositeur d'opéras très appréciés de son temps à Berlin et Vienne.

HIRSCHMANN (Henri), compositeur d'œuvres pour le théâtre : *Hernani* (Gaîté Lyrique)..... (id.), de ballets, mélodies.

HOFFMANN, Kœnigsberg 1776-Berlin 1822, musicien, peintre, Poète, critique.

HOFFMEISTER. Rothenbourg 1754-Vienne 1812. Compositeur fécond de musique de chambre.

Holmès (Augusta). 59
Huberti, mort en 1909, compositeur belge, auteur d'une *Symphonie funèbre*, de chœurs et *Lieder*. (Voir Théoriciens) . . 105
Hüe (Georges). 65
Hummel (Voir Virtuoses). 134
Humperdinck (Engelbert), Siegburg 1854, auteur d'opéras, dont le plus connu est *Hansel et Gretel* (1894).
Huré (Jean), né à Gien en 1877 ; compositeur et critique musical. Auteur de sonates, symphonies, opéras.

I

Indy (Vincent d'). 61
Inghelbrecth (Voir Chefs d'orchestre). 115
Isouard (Voy. Nicolo) 91

J

Janneqquin (Clément). 20
Jomelli (Nicolas). 29
Jaques-Dalcroze. 70
Jonas (Emile), Paris 1827, auteur d'un grand nombre d'opérettes, dont *le Canard à trois becs* (Folies-Dramatiques 1869).
Joncières 53
Josquin des Prés. 19

K

Krebs, 1713-1780, élève favori de Bach, organiste et compositeur de talent, écrivit de jolies pièces pour clavecin.
Kuhnau (Jean), né en Saxe 1660-1722, compositeur et théoricien, créateur de la sonate pour clavecin, à laquelle Ph. E. Bach devait donner sa forme définitive.
Kunc (Aymé), Toulouse 1877, grand Prix de Rome en 1902, élève de Taudou et Ch. Lenepveu. Auteur de : Sonate pour piano et violon, trio, quintette à cordes, Pièces pour orchestre, Fantaisie pour orgue, Fantaisie pour piano et orchestre. — Actuellement directeur du Conservatoire de Toulouse.

L

Lachner (François). Haute Bavière 1803 — Munich 1890. Remarquable contrepointiste, chef d'orchestre, auteur de suites pour orchestre, 8 symphonies, musique religieuse, *lieder* (Voir chefs d'orchestre).
Lack (Théodore), Quimper 1846, premier prix de piano 1865 ; auteur de nombreux morceaux pour le piano.
Lacombe (Louis) 1818-1884, né à Bourges ; *Sapho*. mélodrame avec chœurs, *Les Harmonies de la Nature, Manfred, Arva*, des opéras : *la Madone, Winkelried* (Genève 1892).
Lacombe (Paul), Carcassonne 1837, compositeur de musique de chambre, symphonies, mélodies, musique religieuse.
Ladmirault (Paul), Nantes 1877. Elève de Gédalge et Fauré. — Œuvres : Symphonies, *Rapsodie gaëlique*. *Variations sur des airs de biniou trécorois*, Mélodies, chœurs ;

morceaux pour piano; *Myrithin*, légende dramatique ; *Gilles de Retz*, opéra ; *le Marais*, poème symphonique, *la Prêtresse de Koridven*, ballet.

Lalande (Michel de), Paris 1657-1726, intendant de la musique à la Cour de Louis XV, auteur de motets, qui eurent grande faveur à leur époque et de la musique pour *Mélicerte*, de Molière.

Lalo (Edouard) 47

Laparra (Raoul). 75

Lara (Isidore de), auteur de plusieurs opéras représentés à Monte-Carlo, Nice, Marseille et à la Gaîté-Lyrique de Paris : *Messaline, les 3 Masques, Sanga.*

Lassen (Voir chefs d'orchestre). 115

Lassus (Roland de) 20

Lazzari (Sylvio). 65

Le Borne (Fernand). 67

Leboucher (Maurice), Isigny 1882. Premier prix de Rome en 1907, élève de Widor.

Leclair (Jean-Marie), 1697-1764 (Voir Virtuoses). 135

Lecoq (Ch.). 48

Lefébure-Wely-1817-1870. Né à Paris. Elève de Zimmermann et d'Halévy. Remarquable improvisateur et organiste. Compositeur d'un style aimable et élégant.

Lefebvre (Ch.). 56

Legrenzi, 1625-1692, né à Clusone, directeur du Conservatoire de Venise, où il fit jouer de nombreux opéras, des œuvres de musique de chambre et d'église.

Lekeu (G.). 72

Lemmens (J.) (Voir Virtuoses). . . 136

Lenepveu (Ch.) 54

Lenormand (René) 59

Leo (Léonard). 28

Leoncavallo 64

Leroux (Xavier) 69

Lesueur (Jean-François). 33

Levadé (Charles), Paris 1869, grand prix de Rome en 1899. Œuvres : *les Hérétiques* (Béziers), *le Beau Noureddin*, l'*Amour d'Eliodore*. *Trilby*, Opéra-Comique, *la Rôtisserie de la Reine Pédauque* ; Mélodies.

Liapounoff 65

Liszt. 43

Litolff (Henri) 1818-1891, né à Londres. Grand virtuose, pianiste et compositeur. Concertos, Symphonies : *Ouverture des Girondins, Héloïse et Abailard*, opérette ; *les Templiers, L'escadron volant de la Reine.*

Lœillet (J.-B.) (Voir Virtuoses). 136

Lortzini (Gust. Alb.), Berlin 1803-1851, auteur d'opéras appréciés en Allemagne : *Hans Sachs, Wildschütz*).

Lotti. Vers 1667-1740, né à Hanovre. Organiste à Venise, élève de Legrenzi. Opéras, Madrigaux, messes et beaucoup de musique religieuse d'une rare noblesse d'écriture.

Lulli 25

Luther 22

M

Machault (Guillaume de). . . . 19

Magnard (Albéric). 71

Mahler (Gustave), né en Bohème 1860, mort en 1911, laissant

8 symphonies, dont quelques-unes avec chant et la dernière exigeant mille exécutants ! (Voir chefs d'orchestre). 116

MAILLART (Aimé) 1817-1871, né à Montpellier, opéras comiques : *Gastilbelza, Les Dragons de Villars* (1856), *Lara* etc.

MARBURG (Voir Théoriciens). . . 107

MARCELLO (Benedetto). 28

MARCHETTI (Philippe). 50

MARÉCHAL (Henri). 55

MARSCHNER (H. Aug.). Zittau 1795 — Hanovre 1861, compositeur d'opéras très appréciés en Allemagne et qui ne furent pas sans influence sur Wagner. Il a écrit aussi de beaux chants, des *lieder* et d'intéressante musique de chambre . 35

MARTINI (Jean-Baptiste, dit le Père), 1706-1784, né et mort à Bologne. Compositeur et écrivain très érudit ; œuvres pour le clavecin, qui renferment des fugues fort habiles (Voir Théoriciens) 107

MARTINI, 1741-1816, né à Freistadt (Palatinat) Op. com : *Le Droit du Seigneur, Annette et Lubin.* Son vrai nom était : Schwartzendorf ; il est l'auteur de *Plaisir d'amour*, romance célèbre.

MARTY (Georges). 66

MASCAGNI (P.). 69

MASSÉ (Victor. 47

MASSENET. 55

MATTHESON (Voir Théoriciens). . 107

MAZELLIER (Jules), Toulouse 1879. Premier grand Prix de Rome en 1909, élève de Ch. Lenepveu.

MÉHUL. 34

MEMBRÉE 1820-1882, né à Valenciennes. Elève de Carafa ; nombreuses romances. Op. : *François Villon, l'Esclave, Les Parias, la Courte échelle* (Opéra-Comique) et de belle musique de scène pour *Œdipe roi* (Th. Français 1861), etc.

MENDELSSOHN 41

MERCADANTE, Naples 1797-1870. Nombreux opéras italiens. Musique religieuse et symphonique, jouit d'une grande notoriété en Italie et en Espagne.

MERMET, 1810-1889. né à Bruxelles, mort à Paris. Trois opéras : *le Roi David, Roland à Roncevaux, Jeanne d'Arc* (1875) qui eurent une certaine vogue passagère.

MESSAGER (André) 62

MÉTRA (Olivier). Reims 1830-Paris 1889, compositeur de musique de danse.

MEYERBEER. 37

MISSA (Edmond). Reims 1861, mort en 1910 ; organiste à Saint-Thomas d'Aquin, compositeur ; œuvres : *Juge et Partie* (Opéra-Comique 1886), le *Chevalier timide, Muguetta* (Opéra-Comique 1903), *Ninon de Lenclos* (Opéra-Comique 1895).

MONDONVILLE 1711-1772, né à Narbonne, violoniste et compositeur qui dirigea les Concerts Spirituels de 1755 à 1762 ; très soutenu par le roi, en opposition aux maîtres italiens. *Titon et l'Aurore* fut son opéra le plus goûté.

MONPOU. 1804-1841, né à Paris, opéras comiques : *les Deux Reines, le Planteur* et *Piquillo.* Romances célèbres : *Gastibelza.*

Mons (Philippe de). 20

Monsigny (1729-1817), né dans le Pas-de-Calais, mort à Paris. Auteur de charmants opéras-comiques : les *Aveux indiscrets, Rose et Colas, le Déserteur, Félix*, etc. 30

Montéclair, né à Chaumont, 1666-1737. Compositeur de *Jephté*, cantates, musique de chambre. A aussi écrit une méthode élémentaire de violon. Il jouait de la contre-basse à l'Opéra (1707 à 1737).

Monteverdi 22

Moor (Emmanuel), Hongrie (1863). Compositeur très fécond de Musique de chambre et Mélodies.

Moralès 21

Moreau (J.-Ph.), 1656-1733, compositeur français auquel on doit les chœurs et *soli* pour *Esther, Athalie*, de Racine.

Moreau (Léon), compositeur et pianiste. Brest 1870. Premier deuxième grand prix de Rome (1899). Concerto, Pièces symphoniques, Musique pour piano, mélodies.

Moschelès (Voir Virtuoses). . . . 137

Moszkowski (id.). 137

Mouquet (Jules). Paris 1867, Premier grand prix de Rome en 1896. Professeur d'harmonie au Conservatoire (1913). Œuvres : *Sacrifice d'Isaac, Quatuor à cordes*, symphonies, Mélodies, Chœurs.

Mouret (Jos.), 1632-1738, composa la musique de divertissements pour la Comédie Italienne et la Comédie Française, des ballets et opéras.

Moussorgsky (Pierre) 52

Mozart 32

Mozart (Léopold), Augsbourg 1719. Salzbourg 1787. Violoniste et compositeur non sans mérite de musique d'église, symphonies, sérénades, divertissements, oratorios, mais sa suprême gloire est d'avoir eu pour fils « le divin » Mozart, dont il fut le fervent éducateur.

Muffat (Georges), vers 1690, né en Allemagne de parents anglais, compositeur d'œuvres pour clavecin et organiste, auteur de concertos, danses, etc.

Muris (Jean de) 19

Musard, Paris 1792-1859, compositeur de danses et chef d'orchestre.

N

Nadaud (Gustave), 1820-1893, né à Roubaix; chansonnier célèbre.

Nanini (Giovanni), compositeur de l'Ecole romaine, né à Tivoli vers 1545, mort à Rome 1607, élève de Palestrina. Motets, Psaumes à 8 voix, *Miserere*.

Nerini (Emile), Colombes (Seine) 1882. Elève au Conservatoire de Decombes et Diémer pour le piano, de Caussade et Lenepveu pour la composition. Œuvres : *Manoël* (Rouen 1908), *le Soir de Waterloo* (Gaîté-Lyrique 1910), *l'Epreuve dernière* (Monte-Carlo 1912), Sonates pour piano, piano et violon, Pièces pour piano, Mélodies, etc., etc.

Nicolai, 1809-1849, né à Kœnigs-

berg. Rom. all. Plusieurs opéras dont : *les Joyeuses Commères de Windsor.*

Nicolo, 1775-1818, né à Malte. De son vrai nom Isouard. Op.-com. *les Rendez-vous bourgeois, Joconde, Jeannot et Collin,* qui jouirent d'une grande vogue.

Niedermeyer 1802-1861, né à Nyon (Suisse). Musicien distingué. Opéras : *Stratella. Marie Stuart.* A fondé à Paris une École de musique religieuse. Parmi ses mélodies *le Lac* eut une grande popularité ainsi qu'un *Pater noster* au répertoire de toutes les maîtrises.

Nougués (Jean), né à Bordeaux ; compositeur de *Thamyris* (Bordeaux 1904), *Quo Vadis* (Nice 1909), *Chiquito* (Opéra-Comique, 1909) *l'Auberge rouge* (Nice 1909), *la Vendetta* (Marseille 1911), *la Danseuse de Pompéi* (id. 1912), *l'Aigle* (Rouen 1912).

O

Ockeghem 19
Offenbach 46
Ollone (Max d'). 75

Onslow, 1784-1852. Clermont. Clas. Franç. membre de l'Institut en 1842. A écrit surtout de la musique de chambre, dont des quintettes célèbres.

Orlando Lasso (Voir Roland de Lassus) 20

P

Pachelbel (Jean), Wuremberg, 1653-1706, organiste qui, dans ses admirables œuvres d'orgue, fait pressentir le grand J.-S. Bach. Toccatas, chorals variés, chaconnes.

Pacini (Jean), auteur de 90 opéras, d'oratorios, messes.

Paer, 1771-1839, né à Parme, auteur de l'opéra comique : *le Maître de Chapelle* (1821)... Fut attaché à la Cour de Napoléon de 1806 à 1831 et Profess. au Conservatoire, Membre de l'Institut.

Paesiello 31
Paladilhe 57
Palestrina 21

Paradies (P. D.), Naples 1710 — Venise 1792 ; auteur d'opéras et de sonates pour clavecin.

Paray (Paul), Tréport 1886. Premier prix d'harmonie (1908, classe Leroux), premier grand Prix de Rome en 1911, (classe Paul Vidal).

Parès (Gabriel), Paris 1860. Chef de musique de la Garde Républicaine (1893), a écrit pour musique d'harmonie et un opéra-comique, *le Secret de Maître Corneille.*

Pech (Raymond). 75
Pedrell 54
Pergolèse. 28

Peri (Jacopo), l'un des inventeurs de la *Monodie ;* né à Florence au XVIe siècle, émule et collaborateur de Caccini.

Perosi (l'abbé). 73
Pessard (Emile) 56

Pfeiffer (Georges), né à Versailles en 1835, mort à Paris en 1908, compositeur et pianiste. Concertos, symphonie, pièces symphoniques ; pièces pour le piano ; au Théâtre : l'*Enclume* (op. com. 1884) *le Légataire*

universel (id. 1901). Il était associé de la maison Pleyel.
PHILIDOR. 30
PHILIPPE DE MONS. 20
PICCINI. 30
PIERNÉ (Gab.). 68
PLANQUETTE. 54
PLEYEL (Ignace), 1757-1831, né près de Vienne, Elève de Haydn, fut un remarquable compositeur de musique de chambre. Fondateur de la célèbre maison Pleyel.
POISE. 48
PONCHIELLI. 49
PONS (Charles), compositeur du *Voile du Bonheur* (Opéra-Comique 1911).
POPPER (D.). (Voir Virtuoses) . . 138
PORPORA. 28
PUCCINI. 64
PUGET (Loïsa), 1812-1889, auteur de Romances qui eurent grande vogue en leur temps.
PUGET (Paul), Nantes 1848. Premier grand Prix de Rome (1873). Il a fait jouer, entre autres œuvres, *le Signal* (1886), *Beaucoup de bruit pour rien* (Opéra Comique 1899)
PUGNANI (G.). (Voir Virtuoses). . 138
PUGNO (Raoul), Paris 1852-Moscou 1914. Elève d'Amb. Thomas pour la composition. Œuvres : *la Résurrection de Lazare*, oratorio ; des opérettes, ballets... ; morceaux pour le piano (Voir Virtuoses). . . . 138
PURCELL 26

R

RABAUD (Henri). 73
RACHMANINOFF. 52
RADOUX (Théodore), Liège 1855-1911. Directeur du Conservatoire de cette ville (1872 à sa mort) ; a donné au Théâtre : *le Béarnais, la Coupe enchantée* (Bruxelles 1872) ; au Concert : *Caïn*, oratorio ; *la Fille de Jephté, Patria*. Tableaux symphoniques, Marches, Ouvertures, Mélodies, Chœurs.
RAFF (J.), 1822-1882, né en Suisse de parents Wurtembourgeois. Musique de chambre, onze symphonies, des suites pour orchestre, *le Roi Alfred*, 4 actes ; des ouvertures, des chœurs ; *Bernard de Weimar*, etc., jouées à Weimar sans grand succès. (Voir Virtuoses).
RAMEAU 26
RATEZ (Emile), Besançon 1851, directeur du Conservatoire de Lille (1891), compositeur d'opéras et musique de chambre. .
RAVEL (Maurice). 74
REBER. 41
REGER (Max) 74
RENAUD (Albert), compositeur d'opérettes et de ballets *(Rokneddin...)*.
RENÉ (Charles Bibard dit), Paris 1863, pianiste et compositeur, premier prix de piano (1880) et de contrepoint et fugue (1882). Premier second grand prix de Rome en 1884; Mélodies, morceaux de piano, Suites symphoniques, sonates pour piano et violon, Fantaisies pour violon et orchestre, musique religieuse.
REYER 47
RHEINBERGER 53
RICCI (Louis), 1805-1860, et son frère.
RICCI (Frédéric), 1809-1871, né à

Naples. Ont souvent composé en collaboration. Opéra bouffe : *Crispino e la Camare.*

RILLÉ (Laurent de), Orléans 1828, auteur de nombreux chœurs orphéoniques.

RIMSKY-KORSAKOFF 57

RODE (Voir Virtuoses). 139

ROGER-DUCASSE. 73

ROLAND DE LASSUS. 20

ROMBERG (Voir Virtuoses). 139

ROPARTZ (Guy). 70

ROSSI (Lauro), Maurata 1812 — Crémone 1885. Compositeur de 29 opéras, cantates, messes.

ROSSINI 37

ROUGET DE L'ISLE, 1760-1836, né à Lons-le-Saulnier. Auteur de la *Marseillaise* et de divers chants patriotiques.

ROUSSEAU (J.-J.). 29

ROUSSEAU (Marcel), Paris 1882. Obtint le deuxième grand Prix de Rome en 1905 (Cl. Lenepveu), puis le Prix Rossini avec *le Roi Arthur*, drame lyrique (Conservatoire 1903). Il a écrit aussi pour le piano et le chant.

ROUSSEAU (Samuel). 62

ROUSSEL (Albert) 72

RUBINSTEIN (Antoine) 48

RUBINSTEIN (Nicolas), Moscou 1835-1881. Frère d'Antoine.

RUST (Fréd.-Guillaume), compositeur allemand 1739-1796, a écrit de remarquables sonates pour piano et pour violon (Voir Virtuoses). , ... 139

S

SACCHINI. 31

SAINT-SAËNS. 50

SALIERI 32

SALVAYRE 60

SAMAZEUILH (G.). 75

SAMMARTINI (G.-B.), organiste et compositeur fécond du XVIIe siècle ; précurseur de Haydn dans le domaine de la musique de chambre et de la symphonie.

SAMUEL (Adolphe), Liège 1824, directeur du Conservatoire de Gand (1877), auteur d'opéras, symphonies, chœurs.

SAMUEL-ROUSSEAU 62

SARRETTE 38

SARTI (Joseph), compositeur d'opéras, maître de Cherubini ; né à Puenza 1729, mort à Berlin 1802 ; écrivit aussi de la musique religieuse et de belles sonates pour clavecin.

SAVARD (Aug.) (Voir Théoriciens). 109

SCARLATTI (Alexandre). 26

SCARLATTI (Dominique) 26

SCHMITT (Florent). 72

SCHNEITZHOEFFER (J.), Toulouse 1785-Paris 1852. Professeur au Conservatoire (1827-1851), compositeur de plusieurs ballets représentés à l'Opéra (*Proserpine, la Sylphilde...*), de quatuors, ouvertures, etc.

SCHOBERT, né à Strasbourg en 1720, mort à Paris, où il vécut en 1768 ; auteur de sonates, de musique de chambre, de concertos, symphonies, qui influencèrent vivement le jeune Mozart (Voir Virtuoses). 140

SCHUBERT . . . . , ... 38

SCHULZ, 1747-1800, compositeur allemand, auteur de *lieder* populaires.

SCHUMANN 42

SCHÜTZ (Henri). 25

SCRIABINE (Voir Virtuoses). . . . 140

SELLENICK (Adolphe), Strasbourg 1820, les Andelys 1893, chef de

musique de la Garde Républicaine, ayant beaucoup composé pour harmonie.

SEMET (Théodore), 1824-1888, né à Paris. Elève d'Halévy. Œuvres : *l'Ondine, La Petite Fadette*. op. com.

SERPETTE 59

SÉVERAC (Déodat de). 74

SGAMBATI (Voir Virtuoses). 140

SJÖGREEN (Emile), ... 62

SINDING (Christian), compositeur norvégien né en 1856 ; auteur de musique de chambre.

SMETANA (Frédéric), comp. et pianiste tchèque de caractère très national (1824-1884), auteur de nombreux opéras, dont le plus célèbre est *la Fiancée vendue* (Prague 1868), musique de chambre, pièces pour piano, etc.

SPOHR (Louis), 1784-1895, né à Brunswick. A laissé une dizaine d'Opéras dont : *Faust, Jessonda*, Dix symphonies, des messes et des oratorios. 15 concertos pour violon et de la musique de chambre, notamment des quintettes et de beaux duos pour 2 violons (Voir Virtuoses).

SPONTINI 35

SPORCK (Georges), Paris, 9 avril 1870. Eut pour maîtres : Mathias, Colomer, Pessard, Guiraud, Th. Dubois, d'Indy. Œuvres : *symphonie vivaraise*, Poèmes symphoniques, sonates et pièces pour piano ; mélodies ; auteur de l'*édition analytique des classiques*.

STEFFANI (Agostino), compositeur né en Vénitie en 1655, mort à Francfort-sur-Mein en 1730, auteur d'opéras et de musique de chambre très goûtés en Allemagne.

STEIBELT, 1765-1823, né à Berlin. Pianiste virtuose. Fut aussi un compositeur fécond d'opéras, opéras Comiques, Ballet, Musique de chambre, etc (Voir Virtuoses) 140

STOJOWSKY (Voir Virtuoses). . . 140

STRADELLA. 26

STRAUSS (Johann). 48

STRAUSS (Richard) 70

STRAWINSKY. 76

SULLIVAN 56

SUPPÉ (Franz de), 1820-1895. Compositeur né à Spalato (Dalmatie), grand nombre d'opérettes : *Fatinitza, Boccacio*, etc. Messes, Ouvertures (*Poète et Paysan*...).

SVENDSEN. 54

SWEELINCK (Jean-Pierre), Amsterdam 1562-1621, organiste qui créa la fugue d'orgue, que J.-S. Bach devait développer bien postérieurement. Il écrivit aussi des œuvres vocales religieuses.

T

TARTINI (Joseph) Pizano 1692 — Padoue 1770, violoniste, théoricien et compositeur d'admirables concertos, de sonates (Voir Virtuoses et Théoriciens). 141

TCHAIKOWSKY (Pierre) 53

TELEMANN 26

TERRASSE (Claude) 71

THOMAS (Ambroise). 43

THOMÉ (Francis), Port-Louis 1850. Paris 1909, pianiste et compositeur. Pièces pour piano ; *Djemma*, ballet ; *Folie pari-*

sienne, pantomime ; *l'Enfant prodigue* ; *Endymion et Phœbé*, ballet... Il avait été, au Conservatoire, élève de Marmontel, Franck, Duprato, Amb. Thomas.

Thuille (Louis), né dans le Tyrol en 1861, mort à Munich en 1907, auteur de *lieder*, d'un sextuor pour piano et instruments à vent, de sonates piano et violon, symphonies.

Tinel (Edgard). 63

Tournemire (Ch.). (Voir Virtuoses). 141

Traetta (Thomas), célèbre compositeur de l'Ecole Napolitaine 1727-1779, sut donner de l'expression à sa musique, habilement harmonisée ; auteur d'opéras et de musique religieuse.

Trémisot (Ed.), Lyon 1874. Œuvres : *Pyrame et Thisbé*, *l'Auréole*, *l'Epave* ; des mélodies, *Poèmes magyars*, etc.

Trépard (Emile), né à Paris en 1870, compositeur de *Céleste* (Opéra-Comique 1913), *Martin et Martine* (Nice 1898. Paris 1900).

Tschaikowsky 53

V

Valverde, mort à Madrid en 1909, compositeur de zarzuelas, très populaires en Espagne.

Varney (Louis). 61

Veracini (Voir Virtuoses). 141

Verdi 44

Viadana (Ludovic), né près de Mantoue 1564, mort en 1645, auteur de canzones à 3 et 4 parties pour voix et d'autres purement instrumentales (violon, cornetto, 2 trombones et basse d'orgue). On lui doit le chant d'église concertant avec le continuo d'orgue.

Vidal (Paul) 68

Vierne (Louis). (Voir Virtuoses). 141

Vieuxtemps (Voir Virtuoses). . . 142

Vinci (Léonard), né en Calabre 1690, mort à Naples 1732, compositeur d'opéras et de musique religieuse

Viotti (Voir Virtuoses) 142

Vitali (Jean-Baptiste), né à Crémone vers 1644, mort à Modène en 1692, créateur du style de la musique de chambre instrumentale. Il jouait de l'alto et du violon (Voir Virtuoses). 142

Vittoria 22

Vivaldi (Antoine), non moins célèbre comme compositeur que comme violoniste, surnommé « le prêtre roux », auteur de 29 opéras et surtout de beaux *concerti grossi*, dont plusieurs transcrits par J.-S. Bach pour piano et pour orgue (Voir Virtuoses). 142

W

Wagner (Richard) 44

Wagner (Siegfried), fils du précédent, compositeur et chef d'orchestre.

Walther 22

Weber. 36

Weckerlin 46

Weingartner (Félix), né à Zara en 1863, plus connu encore comme chef d'orchestre que

comme compositeur, a cependant beaucoup écrit : des opéras, 1 symphonie, 1 quatuor à cordes, des *lieder*, etc. Il a réorchestré, après Berlioz, l'*Invitation à la vatse* de Weber. (Voir Chefs d'orchestre) 118
WIDOR. 57
WILLAERT 20
WITKOWSKI (Voir Chefs d'orchestre). 118
WOLF (Hugo), né en 1860, dans la Styrie, mort en 1903, génial compositeur de *lieder* (il en écrivit plus de 200). Très méconnu de son vivant, sa popularité grandit de jour en jour.
WORMSER (André). 61

Z

ZINGARELLI, 1752-1827. Naples. A écrit de nombreux opéras dont : *Roméo et Juliette*, de la musique d'Eglise. Il fut Maître de chapelle à Saint-Pierre de Rome.
ZIPOLI (Dominique), organiste de l'église des Jésuites à Rome, écrivit des pièces de clavecin qui comptent parmi les meilleures de la fin du XVIIe siècle.

Tableau Alphabétique

DES

Professeurs, Théoriciens, Musicographes [1].

Chefs d'Orchestre.

Chanteurs.

Virtuoses.

Luthiers.

Facteurs et Inventeurs divers.

Les Musiques Militaires en France.

(1) En cette partie du volume nous avons adopté l'ordre alphabétique. afin de faciliter les recherches.

En ce qui concerne les Contemporains nous n'avons pu que citer quelques noms saillants, ne pouvant, surtout pour les virtuoses, porter ici tous ceux qui se sont distingués à divers titres.

I

PROFESSEURS, THÉORICIENS, MUSICOGRAPHES

A

Adam (Louis), père d'Ad. Adam, né en Alsace 1758, mort à Paris 1848. Fut un remarquable professeur de piano au Conservatoire de 1797 à 1845 ; il eut notamment pour élèves : Kalkbrenner, Herold.

Albrechtsberger, 1736-1809 (Autriche). Grand érudit en matière musicale, qui compta parmi ses disciples : Beethoven, Hummel, Ries, Field.

Ambroise (Saint), évêque de Milan, où il mourut en 397. Il était né à Trèves en 333. C'est lui qui, en introduisant les antiennes et hymnes d'Orient dans le chant liturgique, contribua puissamment à la création du chant chrétien (Voir page 13).

Arezzo (Guy d'), né vers 995, aux environs de Paris, mort en 1750 ; moine qui perfectionna la notation musicale. On lui attribue, non sans quelques contestations, d'avoir donné le nom des six premières notes de la gamme (Voir page 16).

B

Barbereau, Paris 1799-1879. Remarquable professeur de composition et d'histoire de la musique. Grand érudit.

Barthe, né à Bayonne en 1828, mort à Paris en 1898. Fut un éminent professeur d'harmonie au Conservatoire (1881).

Batiste (Ant. Ed.), Paris 1820-1876. Organiste réputé, professeur éminent de chant, harmonie, solfège au Conservatoire (1837 à sa mort).

Bazille (Auguste), Paris 1828-1891. Professeur d'accompagnement au piano au Conservatoire (1878-1891).

Bazin (Fr.), 1816-1878, né à Marseille. Fut surtout un remarquable professeur. A laissé des *Traités d'Harmonie et de Contre-point* (Voy. Compositeurs).

Bellaigue (Camille), Paris 1858, éminent musicographe, critique à la *Revue des Deux-Mondes* ; il a publié nombre de livres (recueils d'articles), *Gounod, Portraits et Silhouettes* de musiciens, etc. 1er Prix de Piano au Conservatoire en 1878 (classe Marmontel).

Benoist, Nantes 1794-1878. Professeur d'orgue au Conservatoire de Paris, chef de chant à l'Opéra. Collabora comme compositeur à plusieurs opéras ou ballets.

Bériot (Charles W. de), né à Paris en 1833, mort dans le Loiret en 1914, fils du célèbre violoniste. Professeur de piano au Conservatoire de Paris, où il eut pour élèves : Viñes, Matats, Riera, Dumesnil... Auteur de Méthodes et de concertos pour piano.

Berlioz (Hector), 1803-1869, à écrit, outre ses *Mémoires* et son fameux *Traité d'instrumentation ; Voyage musical en Allemagne, les Soirées de l'orchestre, les Grotesques de la musique, A travers chants*, etc. (Voy. Compositeurs).

Bordogni (Marc), Bergame 1789-

Paris 1856. Célèbre professeur de chant au Conservatoire de Paris, fut le maître de la Sontag. Auteur d'ouvrages pour l'étude vocale.

Boschot (Adolphe), crititique musical à *L'Echo de Paris*, a publié des ouvrages du plus haut intérêt sur Berlioz.

Bourgault-Ducoudray, 1840-1910. Grand érudit, chargé du cours d'histoire de la musique au Conservatoire où son enseignement fut précieux. (Voir Compositeurs).

Brassin (Louis), Aix-la-Chapelle 1840-Pétrograd 1884. Professeur de piano au Conservatoire de Berlin, Bruxelles et Pétrograd.

Brenet (Michel), Lunéville 1858. Musicographe français. Auteur de nombreux livres : *Grétry*, *Jean de Ockgen*, etc. Collaborateur de plusieurs journaux de Musique.

C

Carraud (Gaston), Le Mée 20 juillet 1864. Prix de Rome en 1890. Musicien remarquble, G. Carraud semble s'être voué plus spécialement à la Critique. A ce titre, il collabore à *La Liberté* depuis 1901, y publiant des articles de tout premier ordre, d'une noble sincérité. (Voir Compositeurs).

Castil-Blaze, Cavaillon 1784-Paris 1857. Fécond musicographe (Hist. de l'Opéra...).

Catel, 1773-1830, né à Laigle (Orne). Elève de Gossec. Fut professeur d'harmonie au Conservatoire. Membre de l'Institut en 1815. Publia un célèbre Traité d'Harmonie, quelques opéras sans valeur et de la musique de chambre mieux réussie.

Caussade (Georges), Port-Louis (Ile Maurice), 1873 ; premier prix d'harmonie en 1893, puis de contrepoint et fugue en 1896, fut nommé professeur de cette dernière matière en 1905 et y forme de remarquables élèves. Il a écrit un drame lyrique (*Salgon et Moïna*), *la Légende de St Georges*.

Chamberlain (H. St.), Portsmouth 1855. Musicographe qui a surtout étudié l'œuvre de Rich. Wagner.

Chéné (Sophie), Paris 1847. Professeur de piano-préparatoire femmes, depuis 1870, au Conservatoire.

Chevé (Emile), Douarnenez 1804-Paris 1864. Propagateur de la Méthode Galin. Paris (Musique en chiffres).

Choron (Alexandre), Caen 1772-Paris 1834. Théoricien d'une grande érudition, organisateur des maîtrises (1811). Créateur de l'Institution royale (Conservatoire de musique classique et religieuse).

Comrarieu (Jules), Cahors 1859. Philosophe et musicographe érudit, a produit de nombreux ouvrages dont une Histoire de la Musique, très documentée.

Coussemaker (Ch. Ed. H.), Bailleul (Nord) 1805-Bourbourg

1876. Savant musicologue qui étudia l'époque du Moyen-Age.

Cramer (Jean-Baptiste), Manheim 1771-Londres 1858. Célèbre pédagogue de piano. Auteur d'une grande Méthode et d'Etudes encore réputées (Voir virtuoses).

Cuignache (Georges), Paris 1870, chef de chant à l'Opéra Comique. Professeur de solfège au Conservatoire depuis 1896, chef d'orchestre au casino de Biarritz, durant la saison d'été.

Curzon (Henri de), Le Havre 1861. Critique musical, écrivain distingué. Auteur de nombreux livres et brochures sur la musique et les musiciens. Rédacteur en chef du *Guide musical*.

Czerny (Charles), Vienne 1791-1857. Célèbre professeur de piano qui eut pour disciples : Liszt, Dœhler, Thalberg, Alf. Jaëll, etc. Auteur d'un grand nombre d'ouvrages techniques pour le piano, principalement d'Etudes universellement travaillées (Voir virtuoses).

D

Dancla (Charles), Bagnères-de-Bigorre 1818-Paris 1907. Professeur de violon au Conservatoire de Paris (1857), où il forma de remarquables élèves. Il a écrit beaucoup d'ouvrages dont les meilleurs sont ceux consacrés à l'enseignement du violon.

Dandelot (Arthur), Paris 1864. Rédacteur au « *Monde musical* » depuis 1890. Auteur de : *La Société des Concerts du Conservatoire ; Gounod* (2 vol. avec Prod'homme) ; *Résumé d'Histoire de la Musique* ; *Saint-Saëns* (en préparation).

Danhauser (A. L.), Paris 1835-1896. Compositeur et théoricien, professeur de solfège au Conservatoire (1866).

Decombes (Emile), Nîmes 1829-Paris 1912. Elève de Laurent pour piano, de Bazin pour l'harmonie, il obtient le premier prix de piano au Conservatoire en 1846, puis travaille avec Chopin. Dix ans organiste du Temple de l'Oratoire, il fut professeur au Conservatoire de 1867 à 1900. Auteur d'œuvres didactiques et de transcriptions pour piano.

Diémer (Louis), non moins célèbre comme professeur que comme exécutant (Voir Virtuoses).

Dourlen (V. Ch. P.), Dunkerque 1780-Paris 1864. Professeur d'Harmonie au Conservatoire de Paris (1812 à 1842). Auteur de petits opéras et d'un *Traité d'Harmonie*.

E

Elwart, Paris 1808-1877. Professeur d'harmonie au Conservatoire de Paris où il eut pour élèves : Grisar, Weckerlin, Gouvy... Auteur de nombreux livres ayant trait à l'art musical et compositeur de Messes, oratorios, cantates.

Emmanuel (Maurice), Bar-sur-

Aube, 1862, successeur de Bourgault-Ducoudray à la chaire d'Histoire Générale de la Musique, au Conservatoire de Paris (1910). Ouvrages didactiques : *Histoire de la langue musicale* (1911) ; *Traité de la Musique grecque antique* (1911) ; *Traité de l'Accompagnement modal des psaumes* (1913) ; *la Danse grecque antique* (1895) ; *le chant à l'École* (1910). Ouvrages musicaux, voyez page 67.

Ernst (Alfred), Périgueux 1860-Paris 1878. Musicographe ayant beaucoup écrit sur Wagner, traducteur de ses Poèmes.

Expert (Henri), érudit musicographe à qui l'on doit une admirable reconstitution des Œuvres vocales de l'époque de la Renaissance.

F

Falkenberg (Georges), Paris 1854. Professeur de piano (classe préparatoire) au Conservatoire depuis 1899. Ouvrages pédagogiques.

Farrenc (Jeanne), Paris 1805-1875. Professeur de piano au Conservatoire (1842 à 1873). .

Fenarolli (Lanciano), 1732-1818 (Ital.) Auteur d'un remarquable ouvrage sur la basse chiffrée. Cimarosa fut un de ses disciples.

Fétis (Fr. Jos.), 1784-1871, né à Mons. Compositeur et célèbre musicographe. A laissé d'importants ouvrages dont : *la Biographie universelle des Musiciens et l'Histoire de la Musique*, etc... Fut professeur de Contrepoint et Fugue au Conservatoire de Paris. et Directeur au Conservatoire de Bruxelles pendant 39 ans (de 1833 à 1871).

G

Gédalge (André), Paris, 1856. Très remarquable professeur de Fugue et Contrepoint, attaché au Conservatoire depuis 1905 (Voir Compositeurs).

Geminiani (François), 1680-1762. Auteur d'ouvrages historiques sur l'harmonie, l'art de l'accompagnement, etc. (Voir virtuoses).

Gevaert (Fr. Aug.), 1828-1908, publia : *Traité d'instrumentations, Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité, la Mélopée antique dans le chant de l'Eglise latine.*

Gounod (Charles), 1818-1893. Ecrivain remarquable, théologien savant. A laissé, outre une autobiographie inachevée (*Mémoires d'un Artiste*), des études sur les œuvres de Saint-Saëns, sur le *Don Juan* de Mozart, etc. (Voir Compositeurs).

Grove (George), 1820-1900. Musicographe anglais, auteur d'un remarquable Dictionnaire de la Musique. Directeur du Collège Royal de Musique à Londres, de 1882 à sa mort.

H

Hanslick (Edouard), Prague 1825, mort en 1859. Critique

musical qui eut à Vienne grande autorité ; y professa aussi l'Histoire de la musique à l'Université.

Hardouin (Elisabeth), Paris, 1846. Professeur de solfège au Conservatoire depuis 1874.

Hauptmann (Maurice). Remarquable théoricien moderne, Dresde 1792 Leipzig 1868. Cantor à l'église St-Thomas de Leipzig et professeur de théorie au Conservatoire de cette ville. Compositeur de Motets, Messes, Canons, Duos, de Musique de chambre et surtout d'importants ouvrages théoriques.

Heller (Stephen), 1813-1888. Fut non seulement virtuose et compositeur, mais aussi remarquable professeur de piano (Voir Compositeurs).

Helmholtz (H. L. F.), Postdam 1821-Berlin 1894. Savant physicien qui s'occupa beaucoup de l'acoustique musicale.

Heyberger (Joseph), né dans le Haut-Rhin en 1831, mort à Paris en 1892. Professeur de solfège au Conservatoire (1875), remarquable chef des chœurs de la Société des concerts.

Hiller (Jean-Adam), 1728-1804. Musicographe et compositeur (Voir Compositeurs).

Hiller (Ferd.), 1811-1885, né à Francfort. Pianiste, compositeur et écrivain très érudit. Fut directeur du Conservatoire de Cologne (Voir Chef d'orchestre).

Huberti (Gustave), mort en 1910, Directeur du Conservatoire de Mons (1874-1878), puis professeur d'harmonie au Conservatoire de Bruxelles et, en 1893, Directeur de l'Ecole de musique de St-Josse-ten Node-Schaerberk (Voir Compositeurs).

Humbert (Georges), Ste-Croix (Vaud-Suisse), musicographe érudit. Professeur d'Histoire de la Musique au Conservatoire de Genève, puis en 1893 chargé de la direction des Concerts symphoniques de la « Société de l'orchestre ». Traducteur français du Dictionnaire de Riemann.

I

Imbert (Hugues), Moulins-Engilbert 1842-Paris 1905. Critique musical et musicographe. Fut Rédacteur en chef du « *Guide musical* » et a publié des ouvrages intéressants : *Profils de musiciens, Etude sur J. Brahms,* dont il se fit l'ardent défenseur en France, *Nouveaux Profils de musiciens.*

J

Jadassohn (Salomon), Breslau 1831. Professeur de Théorie et de Composition au Conservatoire de Leipzig. Outre un certain nombre de compositions musicales, il a publié des ouvrages didactiques.

Jaell (Marie), né à Trautmann. Pédagogue du piano, étudie

particulièrement *le Toucher*.

Jahn (Otto), Kiel 1813-Goetingue 1869. Professeur d'archéologie. Auteur d'une remarquable biographie de Mozart.

Jullien (Adolphe), Paris 1845. Musicographe fécond. Auteur de remarquables ouvrages, dont les principaux sont : *Richard Wagner* (1886), *Hector Berlioz* (1888).

K

Kaiser (Henri-Charles), Nancy 1861, deuxième grand prix de Rome en 1886. Professeur de solfège au Conservatoire depuis 1893.

Kirnberger (Jean Philippe), né en Thuringe 1721, mort à Berlin 1783. Très célèbre théoricien, a écrit des compositions de médiocre intérêt.

Knorr (Jules). Savant pédagogue, Leipzig 1807-1861. Ses ouvrages concernant le piano font autorité.

Kufferath (Maurice), Bruxelles 1852. Erudit musicographe. Directeur du « *Guide Musical* ». Directeur du Théâtre de la Monnaie de Bruxelles. Ses ouvrages, d'une documentation très nourrie et ses traductions d'œuvres de Wagner sont de haut intérêt.

L

Lalo (Pierre), Puteaux 1866. Critique musical au Journal « *Le Temps* ». Ses feuilletons, remarquables de clarté, de franchise, sont goûtés à juste titre. Il est le fils du compositeur Edouard Lalo.

Lamperti (François). Célèbre professeur de chant, Savone 1813-Côme 1892. Il eut pour élèves au Conservatoire de Milan (1850-1875) : Mmes Cruvelli, Artôt, Albani.

Lavignac (Albert), Paris 1846. Professeur de solfège au Conservatoire de Paris (1882), puis d'une classe d'Harmonie(1891), auteur de précieux ouvrages didactiques (Solfèges, Leçons d'harmonie), de livres très répandus, avec raison : *La Musique et les Musiciens, le Voyage artistique à Bayreuth*. Il avait obtenu les premiers prix de piano (1861), Harmonie et accompagnement (1863), contrepoint et fugue (1864), deuxième prix d'orgue (1865).

Lavoix (Henri), musicographe, né à Paris en 1846, mort en 1897.

Lavoix (Henri), né à Paris 1846. Musicographe, auteur d'une *Histoire de l'instrumentation, Histoire de la musique*, etc...

Leborne (Simon), Bruxelles 1797-Paris 1866. Pédagogue. Fut professeur d'harmonie au Conservatoire.

Le Couppey (Félix), Paris 1811-1887. Elève de Dourlen au Conservatoire. Fut d'abord professeur d'Harmonie en cette même Ecole, puis en 1848 succéda à Henri Herz comme professeur d'une classe de piano femmes. Il est l'auteur d'ouvrages techniques universel-

lement répandus (Voir Virtuoses).

Lefèvre (Gustave), Provins 1831-Paris 1910, gendre de Niedermeyer, Directeur de l'Ecole de Musique religieuse depuis 1865, auteur de travaux sur le Rythme et les Modulations.

Léonard (Hubert), 1819-1890 (Voir Virtuoses).

Leschetitzki (Théodore), Lemberg 1831. Un des plus célèbres pédagogues du piano ; il eut pour élèves quantité de remarquables virtuoses, entre autres : Paderewski, Galston, Paul Goldscchmidt.

Lessmann (Otto), près Berlin 1844. Critique musical influent, directeur de *l'Allegemeine Musik-Zeitung* depuis 1881.

Lesueur, 1760-1837. A écrit sur la musique imitative, la mélopée, la rytmopée, etc. (Voir Compositeurs).

Liszt (Franz), 1811-1886. Ecrits sur Gœthe, Wagner, Chopin, R. Franz, la Musique en Bohème, etc. (Voir Compositeurs, virtuoses, chefs d'orchestre).

Lussy (Mathis), né à Stans (Suisse) en 1828, mort à Montreux en 1910. Théoricien qui étudia surtout les questions de rythme (Anacrouse).

M

Malherbe (Charles), Paris 1863-1913. Musicographe distingué, compositeur et surtout créateur d'une admirable collection d'autographes, qu'il légua à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris.

Marburg (Frédéric-Guillaume), né à Seehausen 1718, mort à Berlin 1795. Grand théoricien musical et compositeur de Sonates, Pièces d'orgue, musique religieuse.

Marcou (Mme), Paris 1867. Professeur de Solfège au Conservatoire depuis 1892.

Marmontel (Antoine), Clermont-Ferrand 1816-Paris 1898. Professeur de piano dont il suffira de dire qu'il compta parmi ses élèves : Planté, Diémer, Th. Dubois, Bizet, Guiraud, Bellaigue, Duvernoy, Reitlinger... Ouvrages didactiques et quelques écrits sur les grands pianistes et l'histoire du piano.

Marmontel (Antonin), fils du précédent. Paris 1850-1907, premier prix de piano en 1867 et professeur au Conservatoire de 1901 à sa mort. Auteur d'Etudes, Scherzos, caprices pour piano.

Martini (le Père). Fut un des plus célèbres musicographes de l'Italie (Voir Compositeurs).

Mathias (Georges), Paris 1826-1910. Elève de Kalkbrenner et Chopin. Fut professeur de piano au Conservatoire, de 1862 à 1887. où il eut pour élèves : R. Pugno, I. Philipp, Chevillard... Compositeur de : Musique de chambre, une symphonies, Ouvertures, Concertos, Mélodies, *Prométhée enchaîné*.

Mattheson (Jean), Hambourg 1681-1764. Illustre musicographe, se signala aussi comme chanteur et compositeur d'o-

péras, oratorios, cantates et de pièces pour clavecin pleines d'intérêt. Fut le maître de Haendel.

Maurin (Jean-Pierre), Avignon 1822-Paris 1894. Professeur de violon en Conservatoire (1875-1894), élève de Baillot et Habeneck. (Voir Virtuoses).

Muris (Jean de). Grand théoricien musical du XIVe siècle.

N

Norblin (L. P. M.), Varsovie 1781, mort en 1854, dans la Marne. Violoncelliste, professeur au Conservatoire de Paris de 1826 à 1846.

Nottebohm (M. Gust.), Wesphalie 1817-Graz 1882. Musicographe qui a beaucoup écrit sur Beethoven.

O

Ortigue (Louis d'), Cavaillon (Vaucluse) 1802-Paris 1866. Musicographe fécond, critique éclairé.

P

Panseron (Aug. Math.), Paris 1796-1859. Réputé professeur de chant au Conservatoire (1836) où il enseigna aussi le solfège (1826).

Parent (Hortense), Londres 1837, premiers prix d'Harmonie et accompagnement (1855), de Piano (1857) au Conservatoire de Paris. Professeur de piano, fondatrice d'une Ecole préparatoire au Professorat du piano (1882), auteur d'une méthode de piano, d'un précieux travail bibliographique sur les œuvres pour piano et de plusieure ouvrages didactiques.

Pedrell (Philippe), né en 1841. Plus célèbre encore comme musicologue que comme compositeur espagnol. S'occupa surtout de la régénération de l'art lyrique de son pays (Voir Compositeurs).

Pierre (Constant), Paris 1855. Auteur de nombreux ouvrages très documentés sur la facture instrumentale et le Conservatoire de Paris. A publié aussi les Hymnes de la Révolution.

Pohl (Richard), Leipzig 1826-Baden 1896. Auteur d'ouvrages sur Liszt et Wagner.

Pougin (Arthur), né à Châteauroux en 1834. Fécond et érudit musicographe, auteur du Supplément à la Biographie universelle des Musiciens, de Fétis et de nombreux autres ouvrages.

Prod'homme (J. G.), Paris 1871. Musicographe distingué, auteur d'ouvrages très intéressants sur Beethoven (*les Symphonies*), Berlioz, Wagner. Publie la traduction complète des Œuvres en prose de ce dernier. Il a écrit, en collaboration avec A. Dandelot, *Gounod* (2 vol.).

R

Rameau (J.- Ph.). L'illustre maître français a publié : *Traité d'Harmonie* (1722), *Nouveau système de musique théorique* (1726), *Dissertation sur les différentes méthodes d'occompagnement* (1733), *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750), etc. (Voir Compositeurs).

Reicha (Antoine), 1770-1836, né à Prague. Fut professeur de Contrepoint et Fugue au Conservatoire et membre de l'Institut en 1835 : Ouvrages didactictiques. Parmi ses compositions : Quintettes pour instruments à vents, etc.

Reissmann (Auguste), Silésie 1825. Musicographe et professeur d'histoire de la musique (Berlin, Leipzig, Wiesbaden).

Riemann (Hugo), près Sondershansen 1849, mort en 1896. Erudit musicographe, auteur de nombreux ouvrages dont le plus utile est son *Dictionnaire de Musique.*

Rolland (Romain), Clamecy 1868. Musicographe éminent, auteur de livres du plus haut intérêt *(Beethoven...)* et de *Jean-Christophe,* sorte de roman musical qui suffirait à la gloire d'un écrivain.

Romain (Louis de) Angers 1845-Fribourg 1912, créateur des concerts symphoniques d'Angers (avec J. Bordier), auteur de *Essais de critique musicale, Etude sur Parsifal.*

Rougnon (Paul), Poitiers 1846. Remarquable professeur de solfège au Conservatoire (1873) ; Compositeur distingué : *le Prince charmant* (Folies Dramatiques) ; Solfèges, Exercices, Etudes et morceaux pour le piano.

Rousseau (J.-J.). Fut un musicographe aussi ardent que paradoxal. Sa *Lettre sur la musique française* fit grand bruit, puis il publia, outre beaucoup d'ouvrages ayant trait à la musique : *Dissertation sur la musique moderne, Dictionnaire de la Musique* (1767), etc. (Voir Compositeurs).

S

Savard (Augustin), 1814-1824, né à Paris. Fut professeur d'harmonie au Conservatoire et a laissé des ouvrages très estimables : *Manuel et Traité d'Harmonie.*

Savard (Emm. Aug.), Paris 1861, premier grand prix de Rome en 1886, a fait jouer *la Forêt* à l'opéra (1910).

Savart (Félix), 1791-1841, né à Mézières. Savant physicien. Nombreuses découvertes en acoustique et en physiologie. Il fut le premier à expliquer d'une façon satisfaisante le mécanisme de la voix.

Schvartz (Emile), Paris 1858, éminent professeur de solfège au Conservatoire de Paris, depuis 1892, auteur de solfèges et travaux didactiques précieux. Violoniste et altiste, il fut aussi chef des chœurs à la « Société des Concerts ».

Comme compositeur, a fait jouer deux ballets : *Feu Pierrot* (1895), *Babet* (1896).

Servières (Georges), Fréjus 1858, musicographe distingué, auteur d'ouvrages sur Wagner et sur la *Musique Française moderne*.

Soubies (Albert), Paris 1846, musicographe fécond, auteur de nombreux ouvrages sur l'Histoire de la musique, en Russie, Allemagne, Portugal et tous autres pays d'Europe ; d'une *Histoire de l'Opéra-Comique* (en collaboration avec Ch. Malherbe) etc. ; et du précieux Almanach des Spectacles, qu'il publie annuellement depuis 1874.

Spitta, né en Hanovre 1841, mort à Berlin 1894, musicographe auteur d'une précieuse biographie de J.-S. Bach.

T

Tartini (Giuseppe) (Voir Virtuoses et Compositeurs), auteur de nombreux ouvrages théoriques sur l'harmonie, les agréments musicaux, etc.

Taudou (Antoine), Perpignan 1846, professeur d'harmonie au Conservatoire, prix de Rome en 1869 et violoniste.

Tiersot (Julien), né à Bourg 1857, Bibliothécaire au Conservatoire ; auteur de nombreux ouvrages sur la musique et les chants populaires.

U

Udine (Jean d'), de son vrai nom Albert Cozanet, né à Landivisiau (Finistère) en 1870. Critique d'art et écrivain d'une rare sincérité. Apôtre ardent et convaincu, propagateur en France de la Gymnastique Rythmique. Compositeur : *Près du berceau*, suite d'orchestre, *Chants de la Jungle, la Belle Jardinière*, ballet (1914), un opéra bouffe en 2 actes d'après *Pantagruel*.

V

Vogel ou Vogler (abbé), 1749-1814, (Allem.) Organiste, fut le maître de Weber, Meyerber et de Mendelsohn.

W

Wagner (Richard), Leipzig 1813 — Venise 1820, a laissé de nombreux écrits où il affirme ses principes artistiques : *l'Œuvre d'Art de l'avenir* (1849), *Opéra et drame* (1851), *l'Etat et la Religion* (1864), l'*Art allemand et la Politique allemande* (1865), *Beethoven* (1870), *Art et Religion* (1880)... L'œuvre en prose de Wagner a été publiée par M. J.-G. Prod'homme en traduction française (Delagrave), édit.).

Z

Zimmermann (P.-J.-G.), très célèbre professeur de piano (Paris 1785-1853) ; il compta parmi ses élèves : Alkan, Prudent, Marmontel, Ravina, Lacombe, Ambroise Thomas, Bizet et Gounod, qui devint son gendre.

II

CHEFS D'ORCHESTRE

A

Altès (Ernest-Eugène). Né à Paris en 1830, mort en 1899. Violoniste, 1er chef d'orchestre de l'Opéra et 2e chef à la *Société des Concerts*. Eut un frère flûtiste, professeur au Conservatoire. (Voyez Virtuoses).

B

Berlioz (Voir Compositeurs).

Bishop (H. R.), Londres 1786-1855, chef d'orchestre et compositeur d'opéras.

Bülow (Hans de), né à Dresde en 1830, mort au Caire en 1894, chef d'orchestre éminent et célèbre pianiste. Il fut ardent propagateur des œuvres de Schumann, Liszt et Wagner. Avait épousé la fille de Liszt, devenue, par la suite, Mme Cosina Wagner. Il était doué d'une mémoire prodigieuse. Comme compositeur, Bülow a produit des pièces pour piano et des *lieder* (Voir Virtuoses).

Büsser (H.) (Voir Compositeurs).

C

Caplet (André), Le Hâvre 1878, prix de Rome en 1902, élève de Leroux et Lenepveu ; chef d'orchestre à Boston, il a aussi dirigé à Paris en diverses occasions.

Chevillard (Camille), Paris 14 octobre 1859, élève de Mathias pour le piano, gendre de Ch. Lamoureux auquel il succéda à la tête de l'orchestre de ce nom. Nommé en 1915, directeur de la musique à l'Opéra (Voir Compositeurs).

Colonne (Edouard), Bordeaux 1838 — Paris 1910, chef d'orchestre créateur des « *Concerts Colonne* » (1874) issus du *Concert National* » créé à l'Odéon en 1873. Colonne a contribué à rendre glorieuse la musique de Berlioz et il a révélé nombre d'œuvres de compositeurs français à ses concerts du Châtelet.

D

Damrosch (Léopold), Posen 1832 — New-York 1885, chef d'orchestre en Allemagne, puis fixé à New-York en 1871. Il a écrit pour la voix et pour le violon.

Danbé (Jules), Caen 1840 — Paris 1905, chef d'orchestre à l'Opéra-Comique de 1877 à sa mort.

Deldevez, 1817-1897, né à Paris. Elève d'Habeneck pour le violon. Fut chef d'orchestre à l'Opéra et à la *Société des Concerts* [1], de 1872 à 1885.

Dupont (Joseph), célèbre chef d'orchestre belge; dirigea les Concerts Populaires à Bruxelles et l'orchestre du théâtre de la Monnaie, il est né près de Liège (1838), mort à Bruxelles (1899).

Dupuis (Sylvain), Liège 1852, éminent chef d'orchestre belge et compositeur.

F

Faccio (Franco), chef d'orchestre italien, Vérone 1840-près Milan 1871 ; a fait jouer 2 opéras, auteur d'une symphonie et de mélodies.

1 Voir la « *Société des Concerts du Conservatoire* », par A. Dandelot.

Fahrbach (Joseph), Vienne 1804-1885. Flûtiste et chef d'orchestre, Auteur d'un grand nombre de compositions pour la danse et de pots-pourris.

Fahrbach (Philippe), Vienne 1843-1894. Fils du précédent, chef d'orchestre et compositeur de musique de danse (plus de 300 morceaux).

G

Gade (Niels), 1817-1890, créateur des concerts classiques de Copenhague (Voir Compositeurs).

Garcin (Jules-Auguste), 1830-1896. Né à Bourges, mort à Paris. Elève d'Alard chez lequel il obtint son premier prix de violon en 1853. Professeur au Conservatoire (1875 à 1896). Chef d'orchestre de la *Société des Concerts* [1] en 1886, compositeur de mérite. Parmi ses œuvres, citons : *Concerto pour violon, Concerto pour alto, suite symphonique* et plusieurs morceaux de genre pour violon et piano.

Gaubert (Philippe), né à Cahors le 3 juillet 1879. Le plus remarquable élève de Taffanel pour la flûte, il est, comme son maître, non moins parfait chef d'orchestre ; second chef à la « *Société des Concerts* » (1904), directeur des Concerts Classiques de Vichy (1909), où il succéda à Georges Marty. C'est aussi un compositeur de talent, dont l'Opéra a représenté un ballet, *Philotis* (1914) et qui a fait jouer à Nantes *Sonia* (1913). Aux Concerts Colonne et Lamoureux il a fait entendre des poèmes, rapsodies etc. ; enfin il a produit encore de ravissantes Pièces pour flûte, des Mélodies, etc. (Voir Virtuoses).

Gay (Jean), Lyon 1865, élève de Vincent d'Indy, fonde en 1890, les Concerts Populaires du Hâvre et les dirige jusqu'en 1902 ; premier chef d'orchestre du grand Théâtre de Lyon 1910), Directeur de la musique et premier chef d'orchestre du Casino d'Enghien depuis 1911. Directeur artistique, chef d'orchestre des Concerts Populaires d'Angers depuis 1912. Plusieurs de ses œuvres ont été exécutées aux Concerts Lamoureux.

Girard (Narcisse), 1797-1860. Né à Mantes. Elève de Baillot pour le violon, successeur d'Habeneck comme chef d'orchestre de l'Opéra et de la *Société des Concerts* en 1847 [1].

Grovlez (Gabriel), Lille 1879, premier prix de piano (1899, (classe de Diémer), chef d'orchestre du Théâtre des Arts, puis de l'Opéra (1915), compositeur de mélodies, pièces pour orchestre, id. pour piano.

H

Habeneck (François), Mézières 1781 — Paris 1849, célèbre chef d'orchestre, créateur de l'illustre « *Société des Concerts* [1] » de Paris, en 1828. Elève de Baillot pour le violon, il fut aussi directeur de l'Opéra (1821-1824), puis, après Kreutzer, chef d'orchestre au même théâtre. Professeur au Conservatoire de 1825 à 1848. Il eut pour élèves Alard et Léonard.

Hainl (George), 1807-1873. Né à Issoire. Eut une brillante carrière de violoncelliste. Chef de la *Société des*

1 Voir la *Société des Concerts du Conservatoire*, par A. Dandelot.

Concerts et de l'Opéra en 1863 [1].

Harcourt (Eugène d'), Paris 1880. Chef d'orchestre, fondateur des Concerts d'Harcourt, qui eurent lieu dans la salle de ce nom, alors rue de Rochechouart (1892 à 1896), entreprise qu'il abandonna au bout de peu d'années.

Hasselmans (Louis), fils du harpiste Alph. Hasselmans, né à Paris le 25 juillet 1878 ; obtint le 1er prix de violoncelle au Conservatoire (1893), fit partie de l'Orchestre Lamoureux et créa, avec le concours de A. Dandelot et de quelques musiciens, l'Association qui porte son nom (1909), orchestre symphonique donnant ses concerts à la Salle Gaveau. En 1913, Louis Hasselmans fut aussi appelé à diriger l'orchestre de l'Association Artistique de Marseille, après avoir été chef d'orchestre à l'Opéra-Comique de Paris (1908), puis à Montréal (1911-13).

Hiller (Ferdinand), 1811-1885, pianiste, compositeur, musicographe et chef d'orchestre à Leipzig, Paris, puis à Cologne (Gürzenich, Festivals rhénans) (Voir Compositeurs et Théoriciens).

I

Inghelbrecht (Désiré), Paris 1880, chef d'orchestre au Théâtre des Champs-Elysées (1913). Compositeur de pièces pour orchestre, piano, mélodies.

J

Jehin (Léon), Spa 1853. Elève du Conservatoire de Liège pour le violon (Léonard, Vieuxtemps), la fugue et l'harmonie ; chef d'orchestre au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles (1882-1888), puis de Monte-Carlo où il est fixé depuis cette époque. Il a écrit pour l'orchestre *(Suite de Ballet, Marche Jubilaire, Minuetto...)* et pour la voix.

L

Lachner (François). Bavière 1803 — Munich 1890, éminent chef d'orchestre (Vienne, Manheim, Munich). Voir Compositeur).

Lamoureux (Charles), né à Bordeaux (1834), mort à Paris (1899). Fondateur des Concerts Lamoureux, fut aussi chef d'orchestre à l'Opéra-Comique (1876-1877) et à l'Opéra (1877). C'est lui qui monta *Lohengrin* au théâtre Lyrique de l'Eden (1877) et aussi à l'Opéra (1891).

Lassen (Edouard), Copenhague 1830, chef d'orchestre à Weimar (1861 à 1891), auteur de 2 opéras, de symphonies, pièces symphoniques, mélodies.

Lévy (Hermann), Giessen 1839-Munich 1900, chef d'orchestre qui dirigea la première représentation de *Parsifal* à Bayreuth.

Liszt (Franz), 1811-1886, très remarquable aussi comme *capellmeister*, exerça à ce titre près de 12 années à Weimar (Voir Compositeurs, Musicographes, Virtuoses).

Luigini, 1820-1898. Né en Italie et naturalisé français. Succéda à George Hainl au Grand-Théâtre de Lyon et fut chef d'orchestre au Théâtre Italien (où il monta *Aïda*) et au Théâtre Lyrique.

Luigini (Alexandre), Lyon 1850-

1 Voir la *Société des Concerts du Conservatoire*, par A. Dandelot.

Paris 1906. Chef d'orchestre au grand Théâtre de Lyon (1877), puis à l'Opéra-Comique (1897 à sa mort), auteur de Ballets et d'œuvres symphoniques.

M

Mahler (Gustave), 1860-1911, l'un des plus célèbres chefs d'orchestre de l'époque contemporaine. Il retoucha quelque peu l'instrumentation des symphonies de Beethoven, ce qui souleva de vives controverses (Voir Compositeurs).

Marie (Gabriel), Paris 1852. A été chef d'orchestre à Paris (Société Nationale, Concert Guilmant), Bordeaux (Ste-Cécile 1894), Marseille (Concerts Classiques).

Martucci (Joseph), 1856-1909 (Voir Virtuoses).

Marty (Georges) (Voir Compositeurs).

Mendelssohn, fut un éminent chef d'orchestre, c'est lui qui remit en lumière l'œuvre de Bach, outrageusement dédaignée jusqu'alors. (Voir Compositeurs).

Messager (André), compositeur, Directeur et chef d'orchestre de l'Opéra (1908-1914), Chef d'orchestre de la « *Société des Concerts du Conservatoire* » depuis 1908 (Voir Compositeurs).

Métra (Olivier), Rennes 1830-Paris 1889. Chef d'orchestre et compositeur. Auteur de valses célèbres : *Gambrimus, les Roses, le Vague*, etc.

Monteux (Pierre), Paris 1875, 1er prix de violon au Conservatoire (1896), il se consacra surtout à l'alto et fut, à ce titre, recherché par tous les quatuors parisiens ; second chef à l'orchestre Colonne, il se mit en plein relief en dirigeant l'orchestre des Ballets Russes et, en 1914, fonda les « *Concerts Monteux* » (Nouveau Théâtre).

Morin (Henri), Chef d'orchestre des Concerts classiques de Nantes depuis 1912 (Élève de V. d'Indy).

Mottl (Félix), né près Vienne 1856-1911. Chef d'orchestre de haute valeur. Il a composé des opéras et des *lieder*.

N

Naprawnik (Edouard). Chef d'orchestre et compositeur bohême, né en 1839. Dirigea l'Opéra de Pétrograd, ainsi que les Concerts symphoniques de la Société de Musique (1882). Il a écrit des opéras, romances, morceaux de piano, musique de chambre...

Nikisch (Arthur), Hongrie 1855, célèbre chef d'orchestre contemporain, qui a dirigé non seulement les *Concerts Philharmoniques* de Berlin, ceux du Gewandhaus de Leipzig, mais dans tous les grands centres d'Europe et d'Amérique.

P

Pasdeloup (Jules), 1819-1887. Né à Paris, mort à Fontainebleau. Elève de Zimmermann pour le piano et de Bazin pour l'harmonie. Chef d'orchestre et fondateur des *Concerts populaires*.

Philidor, 1726-1795, créateur des « *Concerts* [1] *Spirituels* » (Voir Compositeurs).

1 A ce sujet consulter la *Société des Concerts du Conservatoire*, par A. Dandelot.

Pierné (Gabriel), Metz 1863. Chef d'orchestre des Concerts Colonne depuis 1912 (Voir Compositeurs).

R

Rabaud (Henri) (Voir Compositeurs).

Reinecke (Ch.-Henri), Altona 1824. mort en 1910. Chef d'orchestre au Gewandaus de Leipzig (1860 à 1896), après avoir été professeur au Conservatoire de Cologne (1854-1859). Pianiste remarquable et compositeur (Voir Virtuoses).

Rhené-Baton. Courseulles 1879, élève de Gédalge, compositeur d'œuvres pour chant, piano, orchestre, se révéla comme chef d'orchestre aux « *Concerts Durand* » 1910).

Richter (Hans). Célèbre chef d'orchestre, né en Hongrie (1843). Ami de Wagner, dont il dirigea *l'Anneau du Nibelung* à Bayreuth. Fut directeur des « *Concerts philharmoniques* à Vienne (1875 à 1893), puis alla se fixer en Angleterre.

Ropartz (Guy), directeur des Concerts symphoniques de Nancy, auxquels il a su donner grand relief (Voir Compositeurs).

Rubinstein (Nicolas). (Voir Virtuoses).

Ruhlmann, chef d'orchestre de l'Opéra-Comique, puis de l'Opéra (1915).

S

Sechiari (Pierre), Paris 1877, 1er prix de violon (1896), longtemps soliste des Concerts Lamoureux, puis directeur des *Concerts Sechiari,* fondés par lui en 1906.

Seghers (Fr. J.-B), Bruxelles 1801-Paris 1881. Fut un des fondateurs de la *Société des Concerts* [1] et le créateur de la *Société Ste-Cécile* (1848-1854), étant ainsi le précurseur de Pasdeloup (et avec plus de talent) dans la popularisation de la musique symphonique.

Strauss (Richard), un des grands chefs d'orchestre d'Allemagne (Voir Compositeurs).

T

Taffanel (Paul), Bordeaux 1844-Paris 1908. Elève de Dorus pour la flûte, de Reber pour la composition au Conservatoire ; fut 26 ans à l'orchestre de l'Opéra où il devint 3e chef, puis 2e, et premier (1890 à sa mort) ; chef d'orchestre de la *Société des Concerts* (de 1892 à 1901), où il était flûte solo depuis 1869 [1].

Tilmant 1799-1878. Né à Valenciennes. Chef d'orchestre de la *Société des Concerts* en 1859.

V

Valentino (Henri-Jos.), Lille 1785-Versailles 1856. Chef d'orchestre à l'Opéra, puis à l'Opéra-Comique. Fut le premier à donner des Concerts de musique classique en France, salle Valentino, rue Saint-Honoré (1837 à 1840).

Vidal (Paul) (Voir Compositeurs).

1 Voir la *Société du Conservatoire*, par A. Dandelot.

W

WAGNER (Richard) (Voir Compositeurs).

WEBER (Ch. Marie de), l'auteur de *Freischütz*, fut un éminent chef d'orchestre de théâtre, Breslau, Prague. (Voir Compositeurs, Virtuoses).

WEINGARTNER (Félix), l'un des plus célèbres chefs d'orchestre de l'Allemagne, né à Zara (Dalmatie) le 2 juin 1863 (Voir Compositeurs à l'Index Alphabétique).

WITKOWSKI (G.-M.), Mostaganem 1867. D'abord destiné à la carrière militaire, il ne s'adonne pas moins à sa passion pour l'art musical, étudie avec Vincent d'Indy, puis produit : quintette pour piano et cordes, symphonie (1901), quatuor à cordes, sonate pour piano et violon..., etc. ; ayant quitté l'armée, il fonde à Lyon, en 1902, une « *Schola Cantorum* », puis en 1905 la « *Société des grands Concerts* », qu'il dirige depuis ce temps avec grande réussite.

WURMSER (Lucien), chef d'orchestre aux *Concerts Hasselmans* (1914), organise avec A. Dandelot (pendant la guerre de 1914-15) des *Concerts Philharmoniques*, qui aidèrent à vivre de nombreux instrumentistes non mobilisés. (Voir Virtuoses).

III

CHANTEURS

A

Achard (Léon), (1831-1905), Ténor, créateur de *Mignon*, brillante carrière à l'Opéra-Comique (1887) et professeur au Conservatoire. Fut élève de Bordogui.

Alboni (Marietta), 1826-1894. Née en Romagne. Cantatrice italienne, merveilleux contralto.

Arnould (Sophie), célèbre chanteuse de l'Opéra, Paris, 1744-1802), créatrice des grandes œuvres de Gluck.

Artot de Padilla (Marguerite), Paris 1835-Berlin 1907, mezzo et soprano, de voix étendue, très brillante.

Auguez (Numa), né à Saleux (Somme), en 1897, mort à Paris en 1903. Professeur de Chant au Conservatoire (1899), fit une grande carrière de Concerts, chantant les basses et barytons ; remarquable chanteur d'église.

B

Balanqué, 1830- 1875, basse chantante, créateur du rôle de Méphisto dans le *Faust* de Gounod.

Barbot (J. Th. D.). 1824-1896, né à Toulouse. Ténor qui créa *Faust*, de Gounod, en 1859 et fut professeur de chant au Conservatoire.

Battaille (Charles), Nantes 1822-Paris 1872. Basse de l'Opéra-Comique (1847-1862), du Théâtre Lyrique (1859-1863). Professeur au Conservatoire (1861), où il avait lui-même obtenu les trois prix de chant.

Bax (Saint-Yves), 1829-1897, Professeur de chant au Conservatoire de Paris.

Bilbaut-Vauchelet (Juliette Nicot, née à Douai 1856), fut une des plus éminentes chanteuses légères de l'Opéra-Comique, créatrice de *Jean de Nivelle*, mère d'une cantatrice très distinguée.

Bouvet (Max), baryton qui fit une belle carrière à l'Opéra-Comique. Professeur de Déclamation lyrique au Conservatoire (1905).

Bussine (Romain), Paris 1830-1899. Professeur de chant au Conservatoire. Fut un des fondateurs de la « *Société Nationale.* »

C

Caffarelli 1703-1783. Né près de Naples. Célèbre chanteur italien, d'une rare virtuosité, de son vrai nom Majorano.

Capoul (Victor), Toulouse 1839, ténor réputé, voix légère d'opéra comique.

Caron (Rose), Monerville (S.-et-O.) 1857, l'une des plus admirables tragédiennes lyriques de notre pays, créatrice inoubliable de *Sigurd*, *Salammbô*, *le Cid*, etc. Fut à la Monnaie de Bruxelles (1883-1890), à l'Opéra (1885-1898)... A été professeur d'une classe de chant au Conservatoire (1901 à 1909).

Caruso. Ténor contemporain doué d'une voix de qualité supérieure.

Carvalho (Caroline-Miolan), née à Marseille 1827, morte au Puys près Dieppe, en 1895; l'une des plus illustres parmi les cantatrices françaises. Soprano d'un timbre délicieux, qui a eu des succès universels. Créatrice de *Faust*, *Mireille*, *Roméo*...

Catalani (Mme), 1779-1849. Cantatrice italienne. Fut pendant un an directrice du Théâtre Italien de Paris.

Cazeneuve (Emile), Haute-Garonne. Ténor, Professeur au Conservatoire, chanteur de style.

Chaliapine (Fedia), né à Kazan, Russie. Basse remarquable, acteur excellent.

Charton-Demeur (Anne), 1824-1892, cantatrice française, créatrice de *Béatrice et de Bénédict* et des *Troyens*, de Berlioz.

Crescentini (Girolamo), célèbre sopraniste italien (1769-1846), fut considéré comme le meilleur chanteur de son époque ; il est l'auteur d'un remarquable Recueil de Vocalises.

Croiza (Claire), née à Paris (1882). Remarquable cantatrice de Concerts, ayant obtenu aussi de beaux succès au théâtre : Monnaie de Bruxelles, Théâtre des Arts (Paris), Opéra-Comique.

Crosti (Eugène), Paris 1833-1908. Baryton à l'Opéra-Comique (1857 à 1868), professeur au Conservatoire (1877 à sa mort).

Cruvelli (Sophie), née en Westphalie 1826, morte à Nice 1907. Soprano dramatique de grand talent.

D

Damoreau-Cinti, 1801-1863, née à Paris. Célèbre cantatrice française, fut professeur au Conservatoire.

Daraux (Paul), baryton de Concert, de grand talent, né à Toulouse 1864, mort en 1907.

Delmas (J.-François), Lyon 1861. Depuis 1886 chef d'emploi à l'Opéra où il créa : *la Dame de Montsoreau, le Mage, Thaïs, Othello, Hellé, Messidor, Roma.* Très remarquable dans les œuvres de Wagner, surtout dans le rôle de Hans Sachs.

Dubulle (A.), né dans le Cantal en 1856. Basse de l'Opéra (1879 à 1889), puis professeur de chant au Conservatoire (1899).

Dugazon (Louise Rosalie), 1755-1821. Née à Berlin. Excellait dans les rôles de chanteuse légère, créatrice de *l'Amant Jaloux, Nina...*

Duprez (Gilbert) Paris 1806-1896. Un des plus célèbres ténors du xixe siècle, créateur de *Lucie de Lamermoor, la Favorite, Charles VI, Othello...* à l'Opéra. Professeur au Conservatoire (1842-1850).

Duvernoy (Edmond), Paris 1844. Entra à l'Opéra en 1871 et fut nommé professeur de chant au Conservatoire en 1887.

E

Elleviou, célèbre ténor français (1796-1842), créateur *d'Adolphe et Clara, le Calife de Bagdad...*

Engel (Emile), Paris 1847. Ténor qui, après une longue carrière (Monnaie, Opéra, Opéra-Comique), devint professeur au Conservatoire de Paris (1906).

F

Falcon (Marie-Cornélie), née à Paris en 1812-1897. Célèbre cantatrice française dont la vogue ne dura guère que de 1832 à 1837, mais fut d'un tel éclat, qu'on a donné le nom de falcon aux chanteurs des rôles tels que ceux d'Alice dans *Robert le Diable*, Valentine, des *Huguenots*, Eudoxie, de la *Juive*, etc,

Farinelli, 1705-1782, né à Naples. Admirable soprano masculin, élève de Porpora, qui remporta des triomphes inouïs à Rome, Vienne, Londres et Madrid, de son vrai nom : Ch. Broschi.

Faure (J.-B.), l'un des plus illustres parmi les chanteurs français. Après avoir obtenu tous les premiers prix de chant au Conservatoire, en 1852, il entra à l'Opéra-Comique (1853-1860), et professa au Conservatoire, mais peu de temps, puis passa à l'Opéra (1861-1876). Parmi ses importants ouvrages, il faut signaler : *La voix et le chant, Une année d'Etudes,* etc.,. Faure a aussi écrit nombre de mélodies dont plusieurs sont devenues populaires : *les Rameaux, l'Alleluia d'amour, le Crucifix* (duo), etc... Il est né à Moulins le 15 janvier 1830, mort à Paris en novembre 1914.

Favart (Marie), cantatrice réputée, actrice spirituelle (1727-1772).

Ferri, Pérouse 1610-1680. Célèbre castrat, chanteur merveilleux.

Fugère (Lucien), Paris 1848. L'un des plus admirables chanteurs lyriques de notre époque, merveilleux acteur ; créa nombre d'œuvres à l'Opéra-Comique où il fit presque toute sa carrière. On dit d'un artiste qu'il joue « les Fugère » lorsqu'il remplit certains rôles de barytons.

G

Galli-Marié (Célestine), Paris 1840. Remarquable chanteuse, créatrice de *Mignon* et *Carmen,* à l'Opéra-Comique. Son emploi au théâtre se dénomme : les Galli-Marié.

Garat, 1764-1833, né dans les Basses-Pyrénées. Grand chanteur, professeur au Conservatoire, où il eut pour élèves : Nourrit, Levasseur, Ponchard... Baryton élevé, composa beaucoup de romances.

Garcia. Illustre famille de chanteurs dont le plus important fut Manuel (Séville, 1775 — Paris, 1832), célèbre ténor, père de la Malibran et de Pauline Viardot, qui a aussi écrit nombre d'opéras : italiens, espagnols, français et des ballets.

Garden (Mary), Aberdeen (Ecosse 1877), élève de Fugère, créatrice de *Pelléas et Mélisande* à l'Opéra-Comique.

Giraudet (Alfred), Etampes 1845, mort en 1911 à New-York ; basse de l'Opéra-Comique (1875-1880), de l'Opéra (1880-1883) ; puis professeur d'opéra au Conservatoire (1889), alla ensuite se fixer en Amérique pour y enseigner le chant.

Grisi (Giulia), née à Milan en 1811, morte à Berlin en 1869 ; créatrice de *la Norma, des Puritains,* etc...

I

Imbart de la Tour (Georges), Paris 1865-Bouillon 1911. Ténor qui créa *Fervaal* à Bruxelles et Paris. Professeur au Conservatoire (1908-1911).

Isaac (Adèle), Calais 1854. Fut une des plus parfaites chanteuses légères de l'Opéra-Comique, créatrice des *Contes d'Hoffmann.* S'est retirée tôt de la scène, épousant M. Lelong.

Isnardon (Jacques), Marseille 1860, 1er prix d'opéra-comique en 1884 ; Baryton distingué qui fut à l'Opéra-Comique de 1884 à 1887, et de nouveau, en 1896. Professeur de Déclamation lyrique au Conservatoire (1901).

K

Krauss (Gabrielle), admirable tragédienne lyrique, née à Vienne en 1842, morte à Paris en 1905, créa, à l'Opéra : *Polyeucte, le Tribut de Zamora, Henry VIII, Patrie* et y fut une superbe Sapho dans l'œuvre de Gounod.

L

Lablache (Louis). Naples, 1794-1858, admirable basse, qui obtint des triomphes retentissants en Italie, puis à Paris, au Th. Ital. Auteur d'une méthode de Chant.

Laborde (Rosine), Paris 1824-Chézy-sur-Marne 1907, cantatrice, professeur de chant réputé.

Lassalle (Louis), Lyon 1845, mort en 1909. Baryton qui créa de beaux rôles à l'Opéra (1872 à 1874) dans *le Roi de Lahore, Polyeucte, Henry VIII, Patrie, Ascanio... ;* fut remarquable dans *Guillaume Tell.*

Lehmann (Lilly), Wurtzbourg 1848. Cantatrice très réputée tant au théâtre qu'au concert, parfaite interprète de Mozart.

Levasseur (Rosalie), créatrice de *l'Alceste* et de *l'Armide* de Gluck, fut attachée à l'Opéra de Paris, de 1766 à 1785.

Levasseur, 1791-1871, né à Bresles (Oise). Elève de Garat. Superbe basse chantante. Créa le rôle de Zacharie *du Prophète*; fut professeur au Conservatoire.

Lind (Jenny), 1820-1887, née à Stockolm ; cantatrice suèdoise douée d'une merveilleuse voix de soprano léger.

M

Malibran (M.-F.), 1808-1836, née à Paris, célèbre cantatrice, au contralto extrêmement étendu ; fille du ténor Garcia. Epouse de De Bériot. Eut pour frère la basse Manuel Garcia, comme sœur Mme Viardot; comme fils, Ch. de Bériot, professeur de piano au Conservatoire.

Mario (Giuseppe), ténor ital. (1810-1883), obtint de très grands succès au Th. Ital. de Paris.

Martin (Jean), célèbre baryton au timbre élevé, qui fut l'un des favoris de l'Opéra-Comique, où il créa : *le Nouveau Seigneur, Joconde, les Voitures versées...*, né près de Lyon (1768), mort à Paris (1837), fut professeur au Conservatoire.

Melchissédech (Léon), Clermont-Ferrand 1843 ; élève de Mocker et Levasseur, remplit avec succès les emplois de baryton à l'Opéra Comique (1866 à 1877), puis à l'Opéra (1878 à 1891). Est professeur de déclamation lyrique au Conservatoire depuis 1894.

N

Nicot (Charles), l'un des meilleurs ténors de l'Opéra-Comique (Mulhouse 1843 — Paris 1899), épousa sa camarade, Mlle Billaut-Vauchelet, père de Mme Nicot-Vauchelet.

Nilssonn (Christine), célèbre cantatrice suédoise, née en 1843; créatrice d'Ophélie, *d'Hamlet.*

Nourrit (Adolphe), 1802-1839, né à Montpellier. Célèbre ténor de l'Opéra, créateur de *la Muette, de Guillaume-Tell, Robert le Diable, la*

Juive, les Huguenots..., fils de Nourrit (Louis), également ténor de l'Opéra. Ad. Nourrit fut professeur au Conservatoire de 1828 à 1838.

O

Obin (Louis), Ascq (Nord) 1820-Paris 1895. Basse de l'Opéra, éminent professeur de déclamation lyrique au Conservatoire (1870 à 1889).

P

Pasta (Guiditta), cantatrice ital. (1798-1865), créatrice de *Norma* et *la Somnambule...* Triomphes à Paris, Londres et en Italie.

Patti (Adelina), née à Madrid en 1843. Une des meilleures représentantes du bel art vocal italien ; fit une carrière exceptionnellement brillante (Paris, Londres, Amérique).

Piaroni (Benedetto), célèbre contralto italien, chanteur de grand style. Plaisance, 1793-1872.

Ponchard (L. A. E.). Paris, 1787-1868, ténor de l'Opéra-Comique, créateur de *Joconde, le Maçon, la Dame Blanche*, etc. Professeur au Conservatoire.

R

Renaud (Maurice), Bordeaux 1862, remarquable baryton de l'Opéra où il débuta en 1891, après avoir été à la Monnaie de Bruxelles de 1888 à 1890 et l'Opéra-Comique en 1890. Très bon acteur, créateur de *Thaïs, Salammbô...*

Reszké (Jean de), Varsovie 1852. Chanteur remarquable, de baryton devenu ténor, s'est voué au professorat après de retentissants succès à la scène. Fut un Roméo idéal.

Reszké (Edouard de), Varsovie 1855, frère du précédent, basse de l'Opéra.

Roger (Gustave), 1815-1879, né à Paris. Ténor français, créateur du *Prophète* à l'Opéra. Professeur au Conservatoire (1868).

Rubini, 1795-1854, né à Romano (près Bergame), célèbre ténor italien qui amassa une véritable fortune grâce à sa voix merveilleuse et à son grand talent.

S

Saléza (Albert), né dans les Basses-Pyrénées, en 1867 ; 1er prix de chant (1888). Ténor à l'Opéra-Comique (1888), puis à l'Opéra (1892) où il créa *Salammbô* superbement. Professeur au Conservatoire (1911).

Sanderson (Sybil). 1863-1903, créatrice de *Esclarmonde, Phryné, Thaïs*, voix de soprano suraigu.

Sasse (Marie), Gand 1838-Paris 1907. Créatrice de *l'Africaine* à l'Opéra.

Schröder-Devrient (Wilhelmine), célèbre chanteuse dramatique, Hambourg 1804-Cobourg 1860.

Sontag (Henriette), 1805-1854, née à Coblentz. Une des plus célèbres cantatrices du siècle.

Stoltz (Rosine), créatrice de *La Favorite*, née à Paris (1815), où elle mourut en 1903.

Stradella (1645-1670), né à Naples. Chanteur et Compositeur à qui l'on

attribue le fameux air d'église que Lavignac dit être de Fétis.

T

Talazac (J.-Alex.), 1853-1873, né à Bordeaux, mort à Chatou. L'un des meilleurs ténors qu'ait possédé l'Opéra-Comique. Créateur des *Contes d'Hoffmann, Lakmé, le Roi d'Ys, Manon...*

Tamberlick (Henri), Rome 1820-Paris 1889, né à Rome, mort à Paris, ténor qui obtint de grands succès à Paris, en Europe et dans les deux Amériques.

Tamburini (Antoine), basse célèbre. Faenza 1800-Nice 1876.

Taskin (Alexandre), Paris 1853-1897, Baryton de l'Opéra-Comique, Professeur au Conservatoire.

Trial (Antoine), 1736-1792, artiste de talent qui a laissé son nom aux rôles de ténors comiques.

V

Van Dyck (Ern.), Anvers 1861. Ténor qui excella principalement dans le répertoire wagnérien.

Vergnet (Edmond), 1850, né à Hazebrouck. Ténor qui eut de beaux succès à l'Opéra dans *Faust, la Favorite, Don Juan, le Roi de Lahore, l'Africaine,* il y créa *le Mage, Samson et Dalila,* puis, à l'Opéra-Comique, l'*Attaque du Moulin.*

Viardot (Pauline), Paris 1821-1910 ; l'une des plus illustres artistes lyriques francaises, fille de Garcia, sœur de la Malibran, créatrice de Fidès du *Prophète,* de *Sapho,* de Gounod, admirable interprète de Gluck. Mme Viardot a écrit un grand nombre de mélodies.

Villaret, 1830-1896, Milhau (Gard)-Suresnes. Ténor qui occupa une grande place à l'Opéra. Il chanta 203 fois les *Huguenots,* 144 *Guillaume-Tell...* de 1863 à 1882.

IV

VIRTUOSES

A

Adam (Louis). Voir Professeurs.

Alard (Delphin). Bayonne 1815 — Paris 1888. Violoniste. Admirable virtuose, a laissé une méthode, des études intéressantes, des duos, des fantaisies et de nombreux ouvrages pour le violon. Fut professeur au Conservatoire (1843 à 1875).

Albeniz, né en Vieille-Castille 1795, mort à Madrid en 1855 ; élève de Henri Herz, pianiste remarquable, il professa au Conservatoire de Madrid (1830).

Albeniz (Isaac), Camprodon 1861-Cambo 1901 ; pianiste et compositeur espagnol des plus éminents. Elève de Marmontel et Gevaert. Œuvres : *Catalonia*, poème symphonique (1899) ; *Iberia*, et nombre de pièces pour piano ; au Theâtre : *Te Magic opal* (Londres 1893) ; *Pepita Timenez* (Bruxelles 1895).

Albert (Eugène d'). Glascow 1864, très remarquable pianiste, compositeur fécond d'œuvres pour piano, de *lieder*, d'opéras...

Alkan (Charles-Valentin Morhange, dit). Paris, 1813-1888. Elève de Zimmermann, 1er prix de piano et d'harmonie. Virtuose et compositeur pour le piano d'œuvres d'une réelle valeur, sonates, concertos, études...

Allard, Porto-Rico 1852 ; 1er prix de trombone (1876,) professeur de cet instrument au Conservatoire depuis 1888.

Altès (Joseph-Henri) né à Rouen en 1826, mort en 1893. Flûtiste et compositeur. Elève de Tulou. Premier prix de flûte en 1842. Succéda à Dorus comme professeur au Conservatoire.

Anglebert (d'), claveciniste à la cour de Louis XIV (Voir Compositeurs).

Arban, Lyon 1825-Paris 1889, célèbre cornettiste, professeur au Conservatoire (1869-1874 et 1880-1889) ; et chef d'orchestre des bals de l'Opéra.

Armingaud (Jules), Bayonne 1820-Paris 1900. Violoniste, fondateur d'un remarquable quatuor, soliste éminent, professeur des plus recherchés.

Auer (Léopold), né en Hongrie 1845, violoniste très remarquable, qui fut élève de Joachim ; professeur au Conservatoire de Pétrograd.

B

Baillot (Pierre-Marcel), Paris 1771-1842. Violoniste remarquable et chef d'école, auteur de « l'Art du violon », études, Concertos, etc...

Baillot (René-Paul), fils du précédent, violoniste et pianiste, fut professeur de la classe d'ensemble instrumental au Conservatoire (Paris, 1813-1889).

Bassani, violoniste et compositeur Italien, maître de Corelli, auteur de sonates, de musique religieuse et d'opéras.

Benda (François), l'un des fondateurs de l'Ecole allemande de violon, né en Bohême (1709-1786).

Bériot (Ch. de), 1802-1870, né à Louvain. Célèbre violoniste et compositeur. A laissé neuf concertos, des études, airs variés, etc. (Epousa la Malibran, fille du chanteur Garcia). Professeur au Conservatoire de Bruxelles.

Bériot (Ch. W. de). pianiste (Voir Professeurs).

Berr Frédéric, 1764-1838, né à

Manhein. Célèbre clarinettiste. Fut professeur au Conservatoire de Paris.

Berthelier (Henri), Limoges 1856, violoniste, professeur au Conservatoire (1894) ; violoniste solo de l'Opéra et de la *Société des Concerts*.

Bertoni (F.-G.), près Venise 1725. Desenzano 1813, remarquable organiste de l'Eglise Saint-Marc, auteur de musique d'église, oratorios, opéras, musique de chambre.

Blumental, Bruxelles 1782, Vienne... Violoniste, compositeur, a laissé des quatuors, trios, duos, etc...

Boehm (Théobald). Munich, 1794-1881, célèbre flûtiste qui perfectionna beaucoup cet instrument.

Bohm (vers 1661), organiste allemand ; œuvres d'orgue et de clavecin.

Bonnet (Joseph), né à Bordeaux 1884, organiste virtuose très réputé ; titulaire de l'orgue de Saint-Eustache à Paris depuis 1906, Elève de Guilmant auquel il succéda à la *Société des Concerts*.

Bottesini, 1823-1889, né en Lombardie, fut le Paganini de la contrebasse et aussi chef d'orchestre.

Boucherit (Jules), né à Morlaix, 1877, un des meilleurs violonistes français contemporains. Premier prix en 1892, (classe Lefort).

Bourdeau (Eugène). Paris 1850 ; Premier prix de basson (1868), il est professeur de cet instrument au Conservatoire depuis 1891.

Braga (Gaétan), né dans les Abruzzes 1829, mort à Paris en 1907, violoncelliste, qui a écrit de médiocres opéras.

Braud (Paul), Paris 1860, pianiste, professeur réputé. 1er prix de piano en 1882 (classe Marmontel).

Brémond (François), Nîmes 1884. Premier prix de Cor en 1869, il enseigne cet instrument au Conservatoire depuis 1891. Il avait aussi été ténor dans des Théâtres-Lyriques de Paris, Lyon, etc.

Brun (Alf.), Séville 1864, violoniste de l'Opéra et de la *Société des Concerts*, professeur au Conservatoire (1896).

Bülow (Hans de), 1830-1894, non moins admirable comme pianiste que comme chef d'orchestre. Elève de Wieck et Liszt pour le piano, d'Eberwein pour l'harmonie.

Busoni (Ferruccio), près Florence 1866, illustre pianiste et compositeur. Musique de chambre, Musique de piano, d'orchestre, opéras *(le Choix de la Fiancée, Tourandot)*... Il remporta le Prix Rubinsten en 1890 et fut professeur dans les conservatoires de Moscou, Boston, Vienne etc. Chef d'orchestre, il propagea la musique française moderne en Allemagne.

Buxtehude (Dietrich), 1637-1707, célèbre organiste, né à Elseneur, écrivit des cantates et des œuvres de toute valeur pour orgue.

C

Cabezon (Antonio de), célèbre Espagnol, clavicordiste de Charles-Quint et de Philippe II, développa la technique de l'orgue et fut un des créateurs de la Fugue instrumentale.

Campagnolli. 1751-1827, né à Bologne. Célèbre violoniste, compositeur. Elève de Nardini. A laissé vingt études, des duos, etc...

Capet (Lucien), Paris 1873, violoniste, 1er prix du Conservatoire (classe Maurin), en 1893, fondateur

du Quatuor Capet. Professeur d'Ensemble instrumental au Conservatoire.

Carreño (Thérèse), Caracas 1853, pianiste de grand talent.

Casals (Pablo), né à Vendrell (Catalogne) en 1878), admirable violoncelliste, dont les triomphes sont universels.

Chambonnières (J. Champion de), chef de l'Ecole Française du clavecin, auteur de compositions intéressantes pour cet instrument.

Chevillard (P. A. F. R.) Anvers 1811-Paris 1877. Violoncelliste réputé, 1er prix en 1895, puis professeur au Conservatoire (1860), père du chef d'orchestre Camille Chevillard.

Chopin (Frédéric-François) 1810-1849, grand virtuose (voyez Compositeurs).

Clementi (Muzzio), 1752-1832, né à Rome. Compositeur et organiste. A publié cent six sonates pour piano et le *Gradus ad Parnassum*. Eut pour élèves : Field et Hummel.

Clérambault (L.-N.), 1676-1749, organiste réputé, auteur de cantates intéressantes.

Conti (F.-B.), célèbre théorbiste, Florence 1681-Vienne 1732, compositeur d'opéras (*Don Quichotte*), oratorios, cantates.

Corelli (Archangelo), 1653-1713. Né près de Bologne. Célèbre violoniste Italien et compositeur. Rappelons ses admirables *sonates* et 12 *concerti grossi*.

Cortot (Alfred), né à Nyon (Suisse) de parents Français, le 26 septembre 1877 ; éminent pianiste contemporain, professeur au Conservatoire de Paris depuis 1907. Il avait été élève de Diémer et 1er prix en 1896.

Couperin (François), dit le grand, 1668-1733. Né à Paris, organiste admirable et claveciniste. Compositeur de nombreuses pièces de clavecin de haute valeur.

Couperin (Louis), 1530-1605, organiste et claveciniste.

Cramer (J.-B.). Né à Manheim. (1771-1858). Eut une grande réputation de pianiste. A écrit de la *musique de chambre* et un remarquable *Recueil d'études*. (Voir Professeurs).

Cros-Saint-Ange, Castres 1855, violoncelliste, 1er prix en 1870 (classe Franchomme) ; professeur au Conservatoire (1900).

Czerny (Ch.) 1791-1857. Né à Vienne, dont on ne connaît guère que de précieux *Recueils d'études et d'exercices pour le piano*, quoiqu'il ait écrit un grand nombre d'ouvrages, messes, symphonies, etc... (Voir Professeurs). Eut pour élèves : Liszt et Dohler.

D

Dallier (Henri), Paris 4849. Fut au Conservatoire Premier prix de contrepoint et Fugue, puis d'orgue en la même année 1878. Longtemps titulaire de l'orgue de Saint-Eustache, il succèda à G. Fauré à la tribune des grandes orgues de la Madeleine. Comme compositeur, il a produit : *Dianorah* (opéra en 1 acte), *Dans les nuages* (id.), des cantates, chœurs, Pièces d'orgue, de piano ; 2 messes, des motets, des mélodies, de la musique de Chambre (Trio, quatuor, quintette...) Professeur d'harmonie au Conservatoire depuis 1908.

Dancla (Ch.). Voir Professeurs.

Dandrieu (Jean-François), Paris 1684-1740. Organiste, claveciniste et

compositeur de 3 Recueils de Pièces pour clavecin, de Pièces d'orgue, des Noëls, Sonates pour 2 violons et basse, Pièces pour violon et Traité d'accompagnement au clavecin.

Daquin (Louis-Claude), Paris 1694-1772, organiste et claveciniste, qui écrivit de charmantes Pièces pour ces instruments, ainsi que des Cantates, Noël...

Dauprat (L.-Fr.), Paris 1781-1868, corniste, professeur au Conservatoire, auteur d'une méthode et de morceaux pour son instrument.

David (Ferdinand), célèbre violoniste, tant comme virtuose que comme professeur. Hambourg 1810-Suisse 1873. Elève de Spohr et de Hauptmann, à Cassel. Dirigea l'orchestre du Gewandhaus, de Leipzig. Il a écrit 5 concertos pour violon, 2 symphonies, un opéra et surtout une précieuse méthode de violon.

Davidoff, violoncelliste russe, Goldingen-Moscou (1838-1889), a beaucoup écrit pour son instrument.

Delsart (Jules), 1844-1900, né près Valenciennes, mort à Paris ; violoncelliste, remarquable professeur au Conservatoire de Paris, où il succéda en 1884 à Franchomme.

Diémer (Louis), Paris 1843, élève de Marmontel pour le piano (1er prix en 1856), est lui-même un admirable professeur du Conservatoire (1887) et aussi un grand virtuose, auteur de mélodies et musique de chambre. Parmi ses élèves : Risler, Cortot, Casella, Batalla, Lortat, de Lausnay et toute une pléïade de remarquables artistes.

Delaborde (E.-M.), Paris 1839-1914. Après avoir remporté de grands succès comme virtuose, devient professeur de piano au Conservatoire de Paris (en 1873), où il forma de remarquables élèves femmes.

Dorus, né en 1812, à Valenciennes. Célèbre flûtiste, fut professeur au Conservatoire (1860-1868).

Duport (Jean-Louis), illustre violoncelliste. Paris 1749-1819. Professeur au Conservatoire, auteur d'une méthode réputée.

Durand (Auguste), Paris 1830-1909. Organiste, compositeur, puis un des plus grands éditeurs de musique de Paris. Il est le père de M. Jacques Durand, dont on sait le dévouement à la cause des jeunes compositeurs de l'Ecole Française.

Dussek (Jean-Louis), né en Bohême en 1761. Paris, 1812, (fils de Jean-Joseph Dussek, 1739-1811). Artiste illustre comme pianiste et compositeur. A laissé de nombreux ouvrages et de la musique de chambre. Sa femme fut célèbre aussi comme pianiste, harpiste et cantatrice.

Dussek (François-Benoist), né en 1766. Second fils de Jean-Joseph, fut aussi un artiste distingué.

Duvernoy (Frédéric), 1765-1838, célèbre corniste de l'Opéra, professeur au Conservatoire.

Duvernoy (Alphonse), 1842-1907, remarquable pianiste, professeur au Conservatoire (Voir Compositeurs).

E

Enesco (Georges), violoniste (Voir Chefs d'orchestre), premier prix de violon au Conservatoire en 1899 (Classe Marsick).

Ernst (François-Antoine), Bohème 1745-1805. Violoniste très réputé. Auteur d'un concerto en *mi bémol*.

Essipoff (Annette), Pétrograd 1851. Pianiste remarquable.

F

Field (John), 1782-1837, né à Dublin. Le plus célèbre pianiste anglais. Elève de Clémenti. (Voyez Compositeurs).

Fiorillo. Brunswick 1753 — Londres 1825. Violoniste distingué. Auteur de différents ouvrages dont 36 études caprices pour le violon.

Fissot (A.-H.), né dans la Somme, en 1843, mort à Paris en 1896. 1er prix de piano (1855), harmonie et accompagnement (1857), d'orgue (1860). Fut un remarquable professeur de piano au Conservatoire (1887). Il a beaucoup écrit pour le piano.

Franchomme (Aug.), Lille 1809-Paris 1884. Virtuose violoncelliste, fut professeur au Conservatoire de Paris (1846-1884) et ami intime de Chopin.

Franquin, né dans les Bouches-du-Rhône en 1848. Premier prix de cornet à pistons (1877), professeur de trompette au Conservatoire depuis 1894.

Froberger. Organiste allemand, claveciniste et compositeur, élève de Frescobaldi, mort en 1667, près de Montbéliard.

G

Galeotti (César), Pietra-Santa (Italie), premier prix de piano au Conservatoire de Paris (1885). Orgue (1887). Accompagnement (1889). Contrepoint et Fugue (1890). Œuvres pour le piano, mélodies : *En forêt.*

Garcin (Jules). Voir Chefs d'orchestre.

Gaubert (Ph.), né à Cahors en 1879. Flûtiste de grand talent (Voir Chefs d'orchestre).

Gaviniès. Bordeaux 1728 — Paris 1806, que Viotti appelait le « Tartini français ». Fut professeur de violon au Conservatoire. Parmi ses ouvrages : 24 études pour le violon.

Gebauer (Michel-Joseph), La Fère, 1763-1812. Hauboïste, a écrit de la musique de chambre pour instruments à vent, quatuors, trios et duos pour le violon, etc...

Geminiani (François), Lucca 1680-Dublin 1762. Violoniste, musicographe et compositeur de concertos et sonates (Voir Théoriciens).

Gérardy (Jean), Spa 1877, violoncelliste belge réputé.

Giardini (Félix de). Violoniste et compositeur, né à Turin 1716, mort à Moscou 1796. Auteur d'œuvres pour violon, d'opéras et d'un oratorio, *Ruth.*

Gigout (Eug.), Nancy 1844. Eminent organiste, titulaire à St-Augustin, poste qu'il occupe depuis 1863 (à 19 ans !) Professeur d'orgue au Conservatoire depuis décembre 1910. Est un merveilleux improvisateur. (Voir Compositeurs).

Gillet. Hautboïste remarquable, né à Louviers 1854, professeur au Conservatoire de Paris (1881).

Godefroid (Félix), célèbre harpiste, né à Namur le 24 juillet 1818, mort à Villers-sur-Mer en 1897.

Goltermann (Georges), violoncelliste qui a beaucoup écrit pour son instrument, concertos, sonates, etc., né à Hanovre (1824), mort à Francfort (1899).

Greef (Arthur de), Louvain 1862. Pianiste virtuose, professeur au Conservatoire de Bruxelles. Elève de Brassin et Liszt.

Grigny (Nicolas de), 1671-1703. Organiste qui écrivit de très belles Pièces pour son instrument.

Guidé (Guill.). Remarquable hautboïste, professeur au Conservatoire de Bruxelles, directeur de la Monnaie avec Kufferath.

Guignon (Pierre), 1702-1775, violoniste remarquable. Dernier roy de la corporation des Ménétriers.

Guilmant (Alexandre), Boulogne-sur-Mer 1837-1911. Célèbre organiste, élève de Lemmens, à Bruxelles. Fut longtemps organiste de l'église de la Trinité (1871), professeur au Conservatoire (de 1896 à sa mort). Œuvres : Pièces pour orgue, Symphonies pour orgue et orchestre...

H

Habeneck (François), 1781-1849. Violoniste (Voir Chefs d'orchestre).

Henselt (Ad. de), Bavière 1814-Silésie 1889. Célèbre pianiste, compositeur de mérite.

Halir (Charles), Bohême 1859. Elève du Conservatoire de Prague, violoniste réputé, aujourd'hui professeur à l'Académie royale de musique de Berlin.

Hallé (Charles). Pianiste et chef d'orchestre, né en Westphalie 1819, mort à Manchester. Très apprécié en Angleterre.

Hasselmans (Alph.), Liège 1845-Paris 1912. Célèbre harpiste, professeur au Conservatoire de 1884 à sa mort.

Hayot (Maurice), Provins 1862, Violoniste français, dont le quatuor est un des plus beaux de l'époque (créé en 1894). Il avait obtenu un 1er prix de violon en 1883 au Conservatoire, où il professa de 1894 à 1896.

Hekking (André), Bordeaux 1867, violoncelliste remarquable, membre du Quatuor Hayot.

Henselt (Adolphe), Bavière 1814-Silésie 1889. Pianiste célèbre qui a laissé des Œuvres intéressantes pour son instrument.

Herz (Henri), 1806-1888, né à Vienne (Autriche), mort à Paris. Fut professeur au Conservatoire (1842) et avec Liszt, Chopin et Thalberg, un des quatre plus célèbres pianistes de son temps.

Hollmann (J.), violoncelliste hollandais réputé, auteur de diverses œuvres pour son instrument.

Hummel (J.-N.), 1778-1837), né à Presbourg ; à 7 ans fut élève de Mozart. Pianiste et improvisateur merveilleux. A laissé des opéras, des pièces religieuses, de la musique de chambre, des concertos et beaucoup d'œuvres pour piano.

J

Jaqcuard (L.-J.), Paris 1826-1886. Célèbre violoncelliste, professeur éminent au Conservatoire de Paris (1877).

Jaell (Alf.), Trieste 1832-Paris 1882. Pianiste au jeu brillant.

Jaell (Marie), pianiste réputée, qui se voua au professorat (Voir Théoriciens).

Joachim (Joseph), le plus illustre des violonistes allemands, né près Presbourg 1891, mort en 1907. Il a laissé quelques œuvres pour violon.

K

Kalkbrenner (Frédéric-Guillaume), 1784-1849, né à Cassel. Célèbre pianiste, élève de L. Adam au Conservatoire de Paris, puis de Clémenti. Eut de grands succès tant en France qu'en Allemagne. A laissé de nombreuses pièces pour piano.

Karll (J.-L), né près d'Ingolstadt en 1628, mort à Munich 1693. Remarquable organiste, élève de Valentini. Pièces d'orgue et de clavecin. Musique sacrée. Fut l'un des précurseurs de Bach.

Klosé (H-E), célèbre clarinettiste, Corfou 1808-Paris 1880. Professeur au Conservatoire. Auteur de morceaux pour la clarinette et d'ouvrages pédagogiques.

Krammer (Franz), né en Moravie, 1789-1831. Violoniste et compositeur fécond.

Kreisler (Fritz), Vienne 1875, premier prix du Conservatoire de Paris en 1887 ; violoniste de haute valeur. Auteur d'arrangements pour violon d'une série de petites pièces des Maîtres du XVIIIe siècle.

Kreutzer (Auguste), Versailles 1781 — Paris 1832, qui succéda à son frère Rodolphe comme professeur au Conservatoire (1826).

Kreutzer (Rodolphe), 1766-1831, né à Versailles. Célèbre violoniste et chef d'orchestre de l'Opéra (1817), a laissé 40 études sonates pour violon et basses, des concertos, des opéras, etc...

Kuhnau, célèbre organiste (1660-1722), qui précéda J.-S. Bach comme *Cantor* de l'église St-Thomas à Leipzig (Voir Compositeurs).

Kufner (le père), Haut-Palatinat, 1735-1799. Organiste et improvisateur remarquable.

Küffner (Joseph), fils du précédent. Würtzbourg, 1776-1856. Violoniste et compositeur : 7 symphonies, duos, flûte et clarinette, sonate, piano et violon, etc...

Küffner (J.-J. Paul), Nuremberg, 1713 1786. Organiste claveciniste et compositeur : 3 sonates clavecin et violon, six quatuors à cordes, etc...

Kuhlau (Fréd.), Velzemm 1786 — Copenhague 1832. A écrit de la musique de piano et de flûte.

L

Laforge (Th.), Paris 1863, premier prix de violon en 1886, il fut nommé alto solo à l'Opéra en 1887 et il créa la classe d'alto au Conservatoire, en 1894.

Lalo (Edouard), 1823-1892. Fut un altiste remarquable, et prit part aux séances du quatuor Armingaud-Jacquard (Voir Compositeurs).

Léclair (Jean-Marie), l'aîné, Lyon 1697 — Paris 1764. Célèbre violoniste français, a écrit un opéra et de superbes sonates pour violon et basse, pour 2 violons, pour 2 violons et basse, et sonates en trios.

Leclair (Antoine-Rémi), dit le cadet. Frère du précédent et également violoniste. A publié vers 1760 douze sonates pour violon.

Le Couppey, 1814-1887, né à Paris, Pianiste virtuose et professeur remarquable. (Voir Professeurs).

Lefébure-Wély, 1817-1870, né à Paris. Elève de Zimmermann pour le piano, de Benoist pour l'orgue et d'Halévy et Ad. Adam pour la composition. Improvisateur et organiste

remarquable, compositeur d'un style aimable et élégant. Il fut organiste à St-Roch, à la Madeleine et à St-Sulpice. Il a écrit un opéra, des Messes, 3 symphonies et de la musique pour piano.

Lefort (A.), Paris 1852. Violoniste qui, après une très active carrière, se voua à l'enseignement. Professeur au Conservatoire (1892).

Lejeune (Nestor), (élève d'Ysaye) ; professeur de violon à la Schola Cantorum et fondateur d'un quatuor à cordes qui interprète des œuvres de tous pays, rarement exécutées. (Ecoles Espagnole, Tchèque...)

Lemmens (Jacques), 1823-1881, né à Anvers. Le plus grand organiste belge, professeur au Conservatoire de Bruxelles (1849), puis créateur d'une Ecole d'organistes à Malines (1879). Compositeur religieux, symphonies...

Léonard, 1819-1890, né à Bellaire, près Liège (Belgique). Célèbre violoniste belge. Elève d'Habeneck au Conservatoire de Paris, auteur de nombreux ouvrages techniques.

Letellier (Léon), Marseille 1859, un des meilleurs bassonistes qui aient jamais existé ; artiste d'une rare modestie.

Liszt (Franz), 1814-1886 (Raiding-Hongrie). Fut un pianiste prestigieux, génial. (Voir Compositeurs, Chefs d'orchestre, Musicographes).

Litolff (Henri), pianiste de valeur, élève de Moschelès (Voir Compositeurs).

Locatelli (Pierre), Bergame, 1693-1764. Violoniste célèbre. Elève de Corelli. A laissé des études, concertos, etc..., œuvres d'une très pure musicalité.

Loeb (Jules), Strasbourg 1852 ; violoncelliste très distingué, professeur au Conservatoire (1900), où il fut lui-même élève de Chevillard et 1er prix en 1872.

Loeillet (J.-B.), né à Gand, mort à Londres en 1728. Flûtiste et claveciniste remarquable, qui écrivit des pièces délicieuses pour les instruments dont il jouait : sonates, duos, trios.

Long (Marguerite), née à Nîmes en 1874. Ayant obtenu un brillant premier prix de piano en 1891, Marguerite Long se distingua dans les grands Concerts par sa belle virtuosité, puis en 1906 fut nommée professeur au Conservatoire.

M

Marchand (Louis), 1669-1732. Organiste français de talent, mais qu'on voulut, à tort, mettre en parallèle avec J.-S. Bach.

Marmontel, 1816-1898, né à Clermont-Ferrand, que l'on pourrait appeler le père de la génération actuelle des pianistes. Fut professeur au Conservatoire. Nombreux ouvrages pour le piano. (Voir Professeurs).

Marsick (Pierre), près Liège 1848. Elève de Léonard et de Massart, dont il fut le successeur au Conservatoire de Paris (1892 à 1900) ; il a travaillé aussi avec Joachim. Auteur de 3 concertos et de morceaux pour le violon.

Martucci (Joseph) Capoue 1856-Naples 1909, où il dirigeait le Conservatoire après avoir rempli le même rôle à Bologne. Fut un remarquable pianiste. Il est l'auteur d'un Concerto pour le piano, d'une

Symphonie, de Sonates et morceaux de genre.

Massart (L.), 1811-1892, né à Liège. Remarquable professeur, élève de R. Kreutzer. Fut le maître des plus réputés violonistes actuels, au Conservatoire de Paris. Madame Massart fut aussi un excellent professeur de piano au même Conservatoire (1843 à 1890).

Mathias (G.), pianiste (Voir Professeurs).

Maurin (J.-P.), 1822-1894, né à Avignon, mort à Paris. Violoniste. A écrit d'excellentes études. (Voir Professeurs).

Mayseder. Vienne, 1789-1869. Célèbre violoniste ; compositeur qui a laissé un grand nombre d'œuvres de musique de chambre.

Mazas, 1782-1849, né à Béziers. Violoniste, compositeur. A beaucoup écrit pour le violon et l'alto, Citons : concertos pour violon et orchestre, des trios, romances et récréations pour violon et piano, des duos et sa *Méthode*.

Meifred (Emile), Basses-Alpes 1781-Paris 1867. Célèbre corniste, professeur au Conservatoire de Paris, perfectionna le cor. Auteur de Méthodes.

Mellet, né dans le Gard en 1843, fut professeur de Cornet à pistons au Conservatoire (1889 jusqu'à sa mort 1912).

Milanollo (Térésa) 1857-1912, née près de Turin. Célèbre violoniste italienne. Epousa le Général Parmentier ; elle eut une sœur, Maria, qui partagea ses succès.

Mimart (Prosper), Paris 1859. Clarinette-solo de la *Société des Concerts*, professeur au Conservatoire depuis 1905 ; il a formé d'excellents disciples. Mimart avait obtenu le premier prix de clarinette en 1878 (classe Rose).

Moschelès (Ignace), 1794-1870, né à Prague. Compositeur, virtuose et improvisateur remarquable. A laissé de beaux concertos et de célèbres études de piano.

Moszkowski (Maurice), né de parents polonais, à Breslau, 1854. Pianiste et professeur réputé fixé à Paris depuis 1897. Comme compositeur a beaucoup écrit pour le piano, puis des *lieder*, un opéra, *Boabdil* (Berlin 1892).

Mozart (W.-A.), l'auteur des *Noces de Figaro*. Fut un grand virtuose sur l'orgue, le piano et le violon (Voir Compositeurs).

N

Nadaud (Edouard), Paris 1862 ; violoniste qui donna de nombreuses séances de musique de chambre, professeur au Conservatoire (1900). Fut violon-solo à la *Société des Concerts*.

Nadermann (F.-J.), harpiste-compositeur, Paris 1773-1835.

Nardini (Pierre), célèbre violoniste, Livourne 1725 — Florence 1793. Elève de Tartini. A laissé 6 sonates pour violon et basse, des duos, 6 quintettes etc...

Norblin (Pierre), Varsovie 1781. Commentry 1854, professeur de violoncelle au Conservatoire de Paris (1826 à 1846).

P

Pachelbel, célèbre organiste (1653, 1706) (Voir Compositeurs).

Paderewski (J.-J.), né en Podolie (1859). Célèbre pianiste, compositeur de Pièces pour piano, Mélodies, etc...

Paganini (1782-1840), né à Gênes. Le plus prodigieux des violonistes. A laissé des concertos et des études célèbres. Citons aussi son *mouvement perpétuel.*

Parent (Armand), Liège 1863. Violoniste, professeur à la Schola, chef du quatuor Parent (fondé en 1892. On lui doit beaucoup de premières auditions d'œuvres modernes. Il a lui-même écrit de la musique de chambre (quatuor à cordes, sonate); piano et violon etc., mélodies... A. Parent avait été l'élève de Haynberg au Conservatoire de Liège.

Parish-Alvars (Elie), célèbre harpiste anglais, 1808, mort à Vienne en 1849. A beaucoup écrit pour son instrument.

Philipp (I.), Budapest 1863. Naturalisé français depuis de longues années ; 2er prix de piano de notre Conservatoire en 1883 (Classe Mathias). Pianiste réputé, professeur au Conservatoire de Paris depuis 1904. Ses ouvrages didactiques sont répandus dans le monde entier. Il a aussi beaucoup écrit dans les Revues musicales. Philipp avait été élève de G. Mathias.

Planté (Francis), l'un des plus admirables pianistes de l'Ecole Française, né à Orthez, en 1839. Après des triomphes prodigieux, se retira prématurément à Mont-de-Marsan, où il cultive son art avec amour dans la solitude, se tenant au courant de toute l'évolution artistique moderne. Il était élève de Marmontel et avait obtenu son 1er prix en 1850.

Pleyel (Marie), femme de Camille Pleyel, née à Paris 1811, morte à Bruxelles 1875, fut une très remarquable pianiste et obtint des succès éclatants à Paris, Londres, Vienne, en Allemagne, Russie, Belgique, etc.

Pollain (Fernand), né à Reims en 1879, 1er prix de violoncelle au Conservatoire de Paris (1896), est un des meilleurs virtuoses de l'époque.

Popper (David), violoncelliste célèbre, Prague 1843, élève de Goltermann. A beaucoup composé pour son instrument.

Pugnani (Gaëtan), Turin, 1727-1803. Célèbre violoniste italien. Chef d'une école de violon. Fut le maître de Viotti. A laissé des concertos, duos, trios, sonates, et a écrit aussi pour l'Eglise et le Théâtre.

Pugno (Raoul), Paris 1852-Moscou 1914. Célèbre pianiste français et compositeur de talent. Fut organiste à St-Eugène et professeur au Conservatoire : Harmonie (1892), puis Piano (1896 à 1901). (Voir Compositeurs).

R

Rabaud (Hippolyte), violoncelliste, né à Salelles d'Audes en 1839, mort à Paris en 1900, professeur au Conservatoire de 1891 à 1900, père du compositeur de ce nom.

Rachmaninoff (Voir Compositeurs).

Raff (J.), 1822-1882. Pianiste et violoniste réputé, fit une tournée avec Liszt. (Voir Compositeurs).

Ravina (Henri), Bordeaux 1818, premier prix de piano (1834) au Conservatoire de Paris, a écrit beaucoup d'œuvres pour le piano.

Reincken (1623-1722). Organiste qui vécut en Allemagne, où il devint

célèbre, mais naquit aux Pays-Bas.

Reinecke (Ch. H. C.), pianiste, remarquable interprète de Mozart (Voir chefs d'orchestre).

Reisenauer (Alfred), Kœnigsberg 1863, mort en 1912, pianiste de grand talent, élève de Liszt.

Rémy (Guillaume), Ongrée (Belgique) 1856 ; violoniste, fut violon-solo des *Concerts Colonne*. Professeur au Conservatoire de Paris (1896).

Renié (Henriette), Paris 1876 ; célèbre harpiste virtuose et professeur distingué, élève de Alph. Hasselmans. 1er prix du Conservatoire en 1887. Compositeur d'un concerto pour harpe et de diverses pièces pour orchestre.

Riera (Santiago), Barcelone 1867, naturalisé français ; pianiste, professeur au Conservatoire (1914) cl. hommes — où il avait été lui-même élève de Ch. de Bériot, et 1er prix en 1888.

Ries, 1784-1838, né à Bonn. Pianiste et compositeur Fut l'ami de Beethoven.

Risler (Edouard), grand pianiste français, né à Baden-Baden de parents alsaciens en 1873, élève de Diémer au Conservatoire de Paris (1er prix en 1889), où il fut lui-même professeur.

Ritter (Th.), 1836-1886, né à Paris. Pianiste remarquable et compositeur. Fut élève de Liszt.

Rode 1774-1830, né à Bordeaux. Célèbre violoniste. A laissé 10 concertos, des études, duos, etc...

Rolla (Alexandre), Pavie 1757-Milan 1841. Violoniste distingué et artiste remarquable, duos, quatuors, concertos, etc...

Il eut un fils, Antoine, violoniste de valeur et compositeur.

Romberg (Bernard), 1770-1841, Münster. Violoncelliste allemand, a laissé de remarquables concertos.

Rosé (A.-J.), Jassy 1863. Violoniste, créateur du quatuor Rosé.

Rose (Cyrille), Lestrem, Pas-de-Calais 1830-Paris 1902, premier prix de clarinette (classe Klosé) en 1847, professeur au Conservatoire de 1876 à 1900.

Rubinstein (Antoine), 1829-1894. Le plus inspiré et le plus profond des pianistes modernes. (Voir Compositeurs).

Eut un frère :

Rubinstein (Nicolas), 1835-1881, né à Moscou. Bien qu'ayant eu une carrière plus courte, fut aussi très célèbre comme pianiste, chef d'orchestre et moins comme compositeur.

Rust (Fréd. Guill.), célèbre violoniste et compositeur. Wœrlitz 1739, Dessau 1796, sonates pour violon, id. pour piano, très remarquables.

S

Salmon (Joseph), La Haye 1864, remarquable violoncelliste, élève de Franchomme au Conservatoire de Paris (1er prix en 1883), membre fondateur du Quatuor Hayot en 1894. En soliste a joué chez Pasdeloup, Colonne, Lamoureux, à la *Société des Concerts*, à l'Etranger ; violoncelle des *Concerts Lamoureux* pendant 14 ans. Est l'auteur de Pièces pour violoncelle et d'arrangement de vieilles sonates italiennes.

Sauzay (Eugène), Paris 1809-1901, violoniste, élève de Baillot, premier prix du Conservatoire (1828), où il

fut professeur de 1860 à 1892 et eut pour élèves : Colonne, Carembat, Leforge..... Auteur de Pièces pour violon, Trio à cordes, *Etudes harmoniques* pour le violon.

Sarasate (Pablo de), grand violoniste espagnol. Pampelune 1844. Elève d'Alard, au Conservatoire de Paris, où il obtient le 1er prix en 1857.

Sauer (Emile), né à Hambourg 1862, pianiste de tout premier ordre. Il a composé pour son instrument des Etudes de haute difficulté, des concertos...

Scarlatti (Alex.) 1659-1725 (Voir compositeurs).

Scarlatti (Dominique), 1683-1757, né à Naples. Claveciniste admirable et compositeur. Fut attaché à la Cour d'Espagne. On a de lui de nombreuses sonates et de charmantes pièces de clavecin, sonates, caprices, suites... (Voir Compositeurs).

Schaffner (Nicolas-Albert), né en Silésie vers 1790-... Chef d'orchestre et compositeur violoniste et clarinettiste. A écrit des duos pour violons et des trios à cordes, duos pour clarinette et divers morceaux d'ensemble pour instruments à vent.

Schobert, Strasbourg 1720-Paris 1768. Pianiste et compositeur, dont les conceptions ne furent pas sans action sur Mozart; sonates pour piano, violon, trios, quatuors, concertos, 10 symphonies pour piano, violon et 2 cors. (Voir Compositeurs).

Schumann, née Clara Wieck, célèbre pianiste contemporaine, qui fut l'épouse de Robert Schumann, Née à Leipzig 1819, morte en 1896, à Francfort-sur-Mein.

Scriabine, Moscou 1872, pianiste distingué, a beaucoup écrit pour son instrument, puis plusieurs Symphonies, un Concerto, etc.

Senaillé (J.-B.), Paris 1687-1730. Célèbre violoniste, fut attaché au service du duc d'Orléans. A laissé cinq livres de sonates pour violon et basse dans le genre de l'œuvre 5 de Corelli.

Sergent, (Eugène), Boulogne-sur-Mer 1829-Paris 1900, organiste de Notre-Dame de Paris durant plus d'un demi siècle (1847 à sa mort).

Servais (Franz), 1807-1866, né à Hal. Virtuose violoncelliste, concertos et études, etc...

Sgambati (Jean), Rome 1843-1914 ; pianiste et compositeur de symphonies et musique de chambre.

Sivori (Camillo), 1815-1894, né et mort à Gênes. Célèbre violoniste italien, élève de Paganini.

Spohr, 1784-1859, né à Brunswick. Violoniste et compositeur remarquable (Voyez Compositeurs).

Stamaty (C.-M.), pianiste, né à Rome 1811, mort à Paris 1870 ; élève de Kaltkbrenner, il fut le maître de Saint-Saëns, pour le piano.

Stamitz (Jean-Charles), violoniste allemand réputé, né en Bohême 1714, mort à Mannheim 1761, a beaucoup écrit pour son instrument.

Staub (Victor), Lima (Pérou) 1872, pianiste professeur au Conservatoire de Paris (depuis 1901), où il fut 1er prix de la classe Diémer en 1888.

Steibelt, 1765-1823, né à Berlin. Pianiste, virtuose. Fut un compositeur fécond. Opéras, opéras comiques, ballets, musique de chambre, etc...

Stojowsky (Sigismond), né en Pologne (1870), Elève de Diémer et Delibes au Conservatoire de Paris, puis de Paderewski. Il s'est affirmé aussi

comme compositeur avec une *Suite Symphonique, le Printemps* (chœur et orchestre), Sonates pour piano et violon, Variations pour quatuor à cordes, Pièces pour piano, Mélodies.

T

Taffanel (Paul), Bordeaux 1844-Paris 1908. Merveilleux flûtiste français qui, comme professeur au Conservatoire (1893) forma d'excellents virtuoses : Gaubert, Blanquart, Fleury, etc. (Voir Chefs d'orchestre).

Tartini (Joseph), 1692-1770. Né à Pirano (Italie). Célèbre violoniste, rival de Veracini, compositeur et théoricien, fondateur d'une célèbre Ecole à Padoue ; concertos, sonates, le *Trille du Diable*, etc... (Voir Compositeurs).

Tausig (Charles), pianiste, né à Varsovie 1841, mort à Leipzig 1871. Elève de Liszt, qui était doué d'une magistrale technique.

Thalberg (Sigismond), né à Genève (1812-1871). Célèbre pianiste et compositeur genevois, au jeu très brillant, qui eut de retentissants succès à Paris et dans toute l'Europe. Son œuvre (opéras et morceaux de piano) a peu de valeur.

Thibaud (Jacques), Bordeaux 1880, un des meilleurs violonistes de notre époque, dont les qualités de charme expressif et d'émotion justifient les triomphes universels.

Thomson (César), violoniste belge doué d'une grande virtuosité, né à Liège en 1857.

Touche (Firmin), Avignon 1875, violoniste, élève de Garcin, 1er prix du Conservatoire en 1905, devint à son tour professeur au Conservatoire ; violon-solo des Concerts Colonne et de l'Opéra.

Tournemire (Charles), Bordeaux 1870, successeur de G. Pierné à l'orgue de Sainte-Clotilde (1899), ayant obtenu un premier prix d'orgue en 1891, classe Widor. Occupe aussi une place importante comme compositeur : musique de chambre (sonates, trios, quatuors) ; Symphonies ; Pièces pour orgue ; *le Sang de la Sirène* (prix de la Ville de Paris).....

Tulou, 1775-1865, né à Paris, virtuose flûtiste de grand renom. Professeur au Conservatoire de 1829 à 1860.

Turban (Charles), Strasbourg 1845-Paris 1905. Professeur de clarinette au Conservatoire (1900), où il avait été premier prix en 1865.

V

Veracini (F.-M.), violoniste et compositeur italien. Florence 1685-Pise 1750. 12 sonates pour violon, concertos, symphonies pour instrument à orchestre et piano.

Verrimst (Victor), Paris 1825-Houilles 1893, professeur de contrebasse au Conservatoire de 1882 à sa mort.

Verroust (Louis), Hazebrouck 1814-1863. Professeur de hautbois au Conservatoire (1853).

Viardot (Paul), violoniste réputé, fils de Pauline Viardot.

Vierne (Louis), Poitiers 1870, un de nos meilleurs organistes, élève de Franck et Widor, premier prix en 1894 et titulaire du grand orgue de Notre-Dame depuis 1900. Est aussi un compositeur de haute valeur (Quatuor, Sonate piano et violon, Pièces d'orgue et de piano, Motets, Mélodies, etc.....)

Vieuxtemps (Henri), 1820-1881, né à Verviers (Belgique). Reçut quel-

ques leçons de Ch. de Bériot. Grand violoniste et compositeur pour son instrument. Etudes, concertos, morceaux divers, sonate pour piano et violon, etc...

Viñes (Ricardo), né à Lerida (Espagne) en 1875, l'un des meilleurs élèves de Ch. de Bériot, premier prix du Conservatoire de Paris en 1894. Il a beaucoup contribué à faire apprécier l'Ecole Russe et la jeune Ecole Française.

Viotti (J.-B.), 1753-1824, né dans le Piémont. Violoniste et chef d'Ecole. A laissé 29 concertos, des sonates, duos, etc...

Vitali (Jean-Baptiste), né à Crémone vers 1664. Violoniste remarquable et compositeur. (Voir Compositeurs).

Vivaldi (Antoine), né Venise à la fin du XVIIe siècle, où il mourut en 1743. Célèbre violoniste italien, fils de J.-B. Vivaldi. Il fut ordonné prêtre. (Voir Compositeurs).

Vivier (Eugène), né en Corse en 1811, mort à Nice en 1900, célèbre corniste.

W

Weber (Charles-Marie de), 1786-1826, fut un grand virtuose du piano, pour lequel il écrivit des accords de large extension (Voir Compositeurs, Chefs d'orchestre).

Widor, célèbre organiste (Voir Compositeurs).

Wieck (Frédéric), Torgau 1785-Dresde 1873, célèbre pianiste, professeur de Robert Schumann (son gendre), de Clara Schumann (sa fille), de Hans de Bülow etc.

Wieniawki (Henri), 1835-1880. Grand violoniste polonais et compositeur.

Wilhelmj (Auguste), célèbre violoniste, né dans le Nassau en 1845, mort en 1908, fut enfant prodige. Doué d'une technique prodigieuse, il obtint dans le monde entier de considérables succès.

Willaume (Gabriel), Romilly-sur-Seine. Violoniste, auteur d'ouvrages didactiques et de petites pièces pour le violon. Premier prix de violon en 1895, élève de Garcin. Fondateur d'un quatuor à cordes apprécié en France et en Angleterre.

Wolff (Henri), Francfort 1813 — Leipzig 1898. Célèbre violoniste allemand, auteur de symphonies, quatuors, pièces et études pour violon, etc...

Wurmser (Lucien), Paris 1877 ; premier prix de piano (1893, classe de Bériot), a parcouru l'Europe et l'Amérique du Sud comme virtuose. Directeur artistique et chef d'orchestre des Concerts Symphoniques de Troyes depuis 1904 ; chef d'orchestre à « l'Association des *Concerts Hasselmans* » (1914). A écrit des Mélodies et nombreuses Pièces pour piano.

Y

Ysaye (Eugène), célèbre violoniste, Liège 1858. Elève de Vieuxtemps, fondateur des *Concerts Ysaye, à* Bruxelles. Jeu puissant, expressif, très personnel.

Z

Zabel (Albert), Berlin 1835-Pétrograd 1910, où il était fixé depuis 1854. Harpiste, compositeur (concerto, duo, pièces pour harpe...).

Zimmermann, 1785-1853, né à Paris. Célèbre professeur de piano. (Voir Professeurs).

V

LUTHIERS

A

Albani (Mathias), Botzen, 1621-1673. Luthier allemand, de l'école de Stainer.

Albani (Mathias), Botzen, environ 1659-1680. Fils du précédent, mais dont les instruments, d'une plus grande valeur, sont de l'école de Crémone.

Albani (Paul), 1650-1680. Palerme. Luthier italien, élève de Nicolo Amati.

Albani (Sicile, environ 1633). Probablement de la famille des Albani de Botzen.

Aldric (Paris, 1790-1844), Luthier français. A copié Stradivarius avec un certain talent.

Amati (André), Crémone, vers 1520. Luthier italien. Fondateur de l'école de Crémone.

Amati (Antoine) et (Jérôme), Crémone. Fils d'Andréa Amati. Ils travaillèrent ensemble jusqu'en 1628.

Amati (Nicolas), Crémone. Frère d'André Amati, mais moins connu.

Amati (Nicolas), Crémone, 1596-1684. Fils de Jérôme Amati. Le plus grand artiste de cette célèbre famille.

Amati (Jérôme), Crémone, né en 1649. Fils du précédent. Fit peu de violons.

Aubry (Paris, 1840). Successeur de son oncle Aldric.

B

Bachmann (Carl.-Ludwig), Berlin, 1716-1800. Luthier de la Cour de Frédéric II.

Bachmann (O.), Halberstad. Luthier allemand et auteur d'un livre sur la construction des instruments à archets.

Bassot (Paris, 1788), Luthier français.

Bergonzi (Charles), Crémone, 1716-1747. Luthier italien. Elève d'Antoine Stradivari. Ses instruments sont de premier ordre et leur célébrité s'accroît chaque jour.

Bergonzi (Michel-Ange), Crémone, 1730-1760. Fils du précédent dont il n'avait pas le talent.

Bergonzi (Niccolas), Crémone. Fils de Michel-Ange.

Bergonzi (Zosmio), Crémone. Frère de Niccolas Bergonzi.

Bergonzi (Charles), Fils de Michel-Ange.

Bergonzi (Benoît), Crémone, mort en 1640. Tarisio a recueilli de lui quelques détails intéressants sur Stradivari.

Bernardel (Sébastien-Philippe), Mirecourt, 1802 — à Paris, 1870. Luthier français, fut l'élève de Lupot.

Boquay (Jacques), Paris, 1700-1730. Un des plus anciens luthiers de l'école Française. Il employait un vernis d'une nature très voisine de celui de Crémone.

Breton (Le), Mirecourt, 1812-1830. Ses instruments ont un certain mérite et sont la plupart du temps très soignés.

C

Cappa (Geoffroy), Crémone, 1590-1640. Luthier italien, élève d'Antoine et de Jérôme Amati.

Castagnery (André), Paris, environ 1735. Luthier italien, paraît s'être fixé à Paris.

Chanot (François), né à Mirecourt en 1788. Ingénieur de profession qui tenta diverses innovations dans la forme du violon.

Chappuy (Nicolas-Augustin), vers 1765. Habeneck s'est servi pendant 37 ans d'un violon de Chappuy, pour faire sa classe au Conservatoire. Le violon figure au musée de cet Etablissement.

G

Gabrielli (Jean-Baptiste), Florence, milieu du XVIIIe siècle. Luthier italien. Ses instruments commencent à être mieux connus et plus appréciés.

Gagliano (Alexandre), Naples, 1695-1730. Luthier italien, élève de Stradivari.

Gagliano (Gennaro), Naples, 1720-1758. Ses instruments sont parmi les meilleurs qui aient été fabriqués par cette famille de luthiers.

Gagliano (Niccolas), Naples. Fils d'Alexandre Gagliano. A plutôt imité les premiers instruments de Stradivari.

Gagliano (Ferdinand), Naples. Fils de Niccolas Gagliano.

Gagliano (Joseph), Naples, 1780. Fils du précédent.

Gagliano (Jean).

Gagliano (Antoine).

Gagliano (Raphaël), Naples.

Ces trois luthiers sont d'une date très récente. Leur mérite ne dépasse pas la moyenne.

Gand (François), Paris, 1787-1845. Luthier français, élève de Lupot, dont il devint par la suite le gendre et le successeur en 1824. Il a fait un grand nombre de violons dont beaucoup ont été donnés en prix au Conservatoire de Paris.

Gand (Adolphe). Fils de François Gand.

Gand (Eugène). Fils de François Gand.

Reçurent des leçons de leur père et lui succédèrent. A la mort d'Adolphe, Eugène Gand s'associa les frères Bernardel.

Gasparo da Salo, vers 1550-1610. Luthier italien, était surtout un faiseur de violes.

Germain (Joseph-Louis), né à Mirecourt 1822 † en 1870. Il travailla d'abord chez François Gand, puis chez Vuillaume.

Gobetti (François), Venise 1690-1715. Luthier italien, fut élève de Stradivarius.

Gragnani (Antoine), Livourne. Luthier italien.

Gragnani (Gennaro), Livourne, vers 1730.

Grancino (Paul), Milan, 1665-1692. Luthier italien, élève de Nicolas Amati. Ses violoncelles et ses altos sont de beaux instruments.

Grancino (Jean), Milan, 1694-1720. Fils de Paul Grancino. Il usa des matériaux de meilleure qualité que ceux employés par son père.

Grancino (Jean-Baptiste), Milan 1690. Fils du précédent. Mêmes qualités caractéristiques.

Grancino (François). Fils de Giovanni-Battista. Cette famille comme celle des Gagliano, commence par des artistes et finit par d'obscurs ouvriers.

Guadagnini (Laurent), Crémone, 1695-vers 1740. Tous les instruments de cette célèbre famille augmentent rapidement de valeur, peu importe

le membre de la famille auquel ils doivent leur origine.

Guadagnini (Jean-Baptiste), Plaisance, 1711-1786. Fils de Laurent. Il a été le seul de la famille qui ait été l'élève de Stradivarius, dont il subit l'influence pendant ses jeunes années.

Guadagnini (Gaëtan), Turin. Fils de Jean-Baptiste. Il fut surtout réparateur d'instruments.

Guadagnini (Joseph), second fils de Jean-Baptiste. Il travailla avec son père à Turin, puis s'établit à Pavie où il fit un grand nombre d'instruments.

Guadagnini (Charles), Turin. Fils de Gaëtan Guadagnini. Ce luthier a principalement fait des guitares.

Guadagnini (Antoine), 1831-1881. Fils de Gaëtan et petit-fils de Charles Guadagnini.

Guarneri (André)[1], Crémone, 1630-1695. Fut comme André Amati, le pionnier de sa famille. Guarnerius travailla avec Stradivarius dans l'atelier de leur maître commun Nicolas Amati.

Guarneri (Joseph), 1680-1730. Fils d'André. A montré plus d'originalité que son père.

Guarneri (Pierre), Crémone et Mantoue, 1690-1728. Frère de Joseph. Son travail et ses instruments diffèrent en tout de ceux de son frère.

Guarneri (Pierre), Mantoue 1725. Fils de Joseph, fils d'André. Il a suivi la forme des instruments de son oncle Pierre qui fut son maître.

Guarneri (Joseph Antoine), Crémone, 1683-1745. Mieux connu sous le nom de Guiseppe del Gesù. A dû avoir pour maître son cousin André Guarneri, dont il s'est assimilé la forme des instruments en la perfectionnant. Paganini et Alard possédaient chacun un de ses admirables violons.

Guidanti (Jean), Bologne, environ 1740.

1 Ou Guarnerius.

H

Hart (Jean Thomas), 1805-1874. Luthier anglais.

Hill (Joseph), Londres, luthier anglais.

Hill (Willam), Londres, 1741. Fils du précédent.

Hill (Joseph), 1800-1840. Fils de Willam Hill.

J

Jacquot (Charles), Mirecourt, 1808. A travaillé à Paris. Il obtint plusieurs médailles aux Expositions de diverses villes.

Jacquot (Charles), à Nancy, fils du précédent.

K

Kennedy (Alex.), Londres, 1700-1786. Luthier anglais.

Kennedy (Jean), Londres, 1730-1816. Neveu d'Alexandre. Fit des violons et des altos.

Kennedy (Thomas), Londres, 1784-1870. Un des luthiers anglais qui fabriqua le plus d'instruments.

Klotz (Mathias), Mittenwald, 1670-1696. Luthier allemand, passe pour avoir été élève de Stainer.

Klotz (Sébastien), Fils de Mathias.

Ses instruments sont très estimés et sont supérieurs à ceux de son père.

Klotz (George), Tyrol, Frère de Sébastien.

Klotz (Egidius), également frère de Sébastien.

Klotz (Joseph), fils d'Egidius.

Klotz (Charles), vers 1741.

L

Landolfi (Charles-Ferdinand), Milan, 1750. Luthier italien. Son modèle n'est pas une copie de Guarnerius, comme on l'a souvent répété, mais bien original.

Lupot (Jean), Mirecourt.

Lupot (Laurent), Mirecourt, 1696, fils de Jean Lupot.

Lupot (François), Plombières, 1736 — Paris 1804, fils de Laurent, s'établit à Stuttgard et fut nommé luthier du duc de Wurtemberg.

Lupot (Nicolas), Stuttgard, 1758 — Paris 1824, luthier français, s'établit à Paris et fut nommé luthier du Conservatoire, titre transmis à son successeur François Gand.

Lupot professait une grande admiration pour les ouvrages de Stradivarius, qu'il s'est efforcé d'imiter.

M

Maggini (Jean-Paul), Brescia, 1590-1640. Luthier italien, suivit les principes de Gasparo da Salò. Le violoniste de Bériot jouait ordinairement sur un instrument de Maggini.

Maggini (Pierre), Brescia, 1630-1680, fils du précédent. Ses instruments sont admirablement faits et dépassent en qualité ceux de son père.

Maucotel (Charles), né à Mirecourt, 1807. Il entra chez Gand en 1834, puis s'établit en Angleterre.

Maucotel (Charles-Adolphe), Mirecourt, luthier français, mourut en 1858.

Mennégand (Charles), né à Nancy, 1822, s'est distingué comme fabricant et comme réparateur d'instruments.

Miremont (Claude-Augustin), Paris, 1827, luthier français, a fait d'excellents violons, copies de Stradivarius et de Guarnerius.

Montagnana (Domenico), Crémone et Venise, 1700-1740, élève d'Antoine Stradivari. Eut une grande popularité à Venise et surpassa tous les luthiers de cette ville.

N

Nicolas (François) (Nicolas (Fourrier), luthier français.

Nicolas (Didier), Mirecourt, 1757-1833, ses instruments sont d'un grand patron. Le modèle est celui de Stradivarius.

Nicolas (Joseph), 1790-1864, fils de Didier.

O

Otto (Jacob-Auguste), né à Gotha, 1762-1830, luthier à la cour de Weimar.

Otto (Georges-Auguste), 1807-1859, luthier allemand, fils du précédent.

Otto (Christian), 1813-1876.

Otto (Henri), Berlin, 1815-1858.

P

Panormo (Vincent), Palerme, 1740-1813, luthier italien, un des plus habiles copistes de Stradivarius.

Pierray (Claude), Paris, d'environ 1700 à 1725. Excellent ouvrier. Amati semble avoir été son modèle préféré.

Pique (F. L.), d'environ 1788 à 1822, luthier français. Comme imitateur de Stradivarius, Pique est celui qui approche le plus de Lupot.

Pressenda (Jean François), Turin, 1777-1853, passa sa jeunesse à Crémone où il recueillit les anciennes traditions de l'école, sous le rapport de la construction des violons et de la fabrication des vernis.

R

Rémy, Paris vers 1700.

Rémy (Jean-Mathurin), Paris, 1770-1854.

Rémy (Jules), Paris, 1813-1876.

Rémy, Londres, 1840.

D'abord luthier à Paris, puis à Londres, a copié les vieux maîtres avec une certaine habileté.

Ruggeri (Francesco), Crémone, 1668-1720, luthier italien, de l'école d'Amati.

Ruggeri (Giacinto), Crémone, fils de Francesco Ruggeri.

Ruggeri (Pierre-Jacques), Crémone. Elève de Nicolas Amati.

Ruggeri (Giambattista), Crémone, environ 1693. Parent de Francesco Ruggeri, luthier italien.

S

Sacquin, Paris, 1830-1860, luthier français.

Saint-Séraphin, Venise, 1710-1748.

Salomon (J.-B.), Paris vers 1750.

Silvestre (Pierre), Lyon, 1801-1859, luthier d'un rare talent.

Silvestre (Hippolyte), né en 1808, frère de Pierre, fut son associé. Travailla chez Vuillaume.

Stainer (Jacob), Hail, 1621, luthier allemand dont les instruments se distinguent par un son plein et pénétrant.

Stainer (Markus-Rufstein), Tyrol, vers 1659, luthier allemand, passe pour être le frère de Jacob Stainer.

Storioni (Laurent). Crémone, environ 1769 jusqu'à 1799. Le dernier des anciens luthiers qui ait mis quelque originalité dans ses ouvrages.

Stradivari (Antoine) [1], Crémone 1644-1737. Le plus célèbre des luthiers. Elève de Nicolas Amati. Il a beaucoup produit et travaillait encore à l'âge de 93 ans. Ses instruments atteignent des prix fabuleux en raison de leur beauté artistique et de leurs sons enchanteurs. Ceux de la 1re époque sont du modèle d'Amati, d'un format plutôt petit, svelte, et d'une teinte ambrée. Il fit aussi un modèle dit Longuet. Ceux de la dernière époque sont les plus robustes et sont d'une belle teinte rouge. Plusieurs sont classés sous les noms de :

La Pucelle, le Dauphin 1714, le Messie, le Chant du Cygne, etc.

Stradivari (François), Crémone, 1720-1743, fils d'Antoine. Travailla plusieurs années avec un de ses frères, ce dernier s'occupant surtout de la réparation.

Les instruments de François sont d'une sonorité riche. La coupe des

1 Ou Stradivarius.

ff diffère absolument de celle d'Antoine Stradivarius.

Après la mort de ses deux frères, Paul vendit instruments et outils et fit de l'atelier fameux un magasin de drap !

T

Tarisio (Luigui), né près de Milan, a sa place ici comme expert bien connu des luthiers. C'est lui qui apporta à Paris et à Londres tous ces admirables instruments de Crémone,

Tecchler (David), Rome, 1680-1743, luthier italien fort apprécié.

Testore (Charles-Joseph), Milan, environ 1690 à 1720, luthier italien, a copié Guarnerius avec une remarquable habileté.

Testore (Charles Antoine), Milan, environ 1730, fils du précédent. A copié Guarnerius et Amati. Ses instruments sont bien faits et d'une coupe hardie.

V

Vuillaume (J.-B), Paris, né en 1798-1815, luthier célèbre dont plus de 2.500 violons portent le nom. Ceux qu'il fit à la fin de sa carrière méritent d'être les plus appréciés.

Vuillaume (Nicolas-François) (Bruxelles 1802), frère de J.-B. Très connu comme fabricant et comme connaisseur.

Vuillaume (Cl.-François), né en 1807.

Vuillaume (Sébastien), fils du précédent, neveu de J.-B. A fait quelques excellents instruments.

Pour les Instruments à Cordes, consulter :

Histoire de la musique, de Lavoix. — *Clavecinistes et organistes*, p. 179. *Violonistes*, p. 180.

Lavignac : *La musique et les musiciens.*

Ecole italienne (Virtuoses et instrumentistes, p. 515 à 518).

Ecole française (Virtuoses et instrumentistes, p. 541 à 545).

Le Violon, par Georges Hart, p. 323 et suivantes.

Les Instruments à archet, par A. Vidal.

VI

FACTEURS DE PIANO, HARPES, ORGUES INSTRUMENTS A VENT, INVENTEURS DIVERS

A

Abbey (John), né à Whilton (Morthampton), en 1785, mort à Versailles en 1859. Facteur d'orgues qui dota de ses instruments les Tuileries, l'Opéra (1831-1873), etc...

Alexandre (Edouard), Paris 1824-1888. Inventeur de l'orgue Alexandre, perfectionna l'harmonium (1874).

B

Barcker, 1806-1879, né à Bath (Angleterre). Facteur d'orgues. Inventeur du levier pneumatique qui assouplit le toucher de l'orgue.

Berr (Fred.), 1794-1838, né à Manheim, clarinettiste. Introduisit en France l'usage de placer l'anche en dessous, progrès appréciable (Voyez Virtuoses).

Besson (Gust.-Aug.), Paris 1820-1875. Inventeur de divers instruments en cuivre, perfectionna le mécanisme des pistons.

Blondel (Albert), né en 1849, Administrateur (1873), puis Directeur de la maison Erard (Blondel et Cie), depuis 1899. dont il a maintenu le renom universel. M. Blondel améliora les pianos droits par une nouvelle disposition de la pédale douce (1880).

Bluthner, né en 1824, près Menebourg. Fondateur d'une grande fabrique de pianos à Leipzig, inventeur d'un système de renforcement du son.

Boehm (Théobald), vers 1804, né en Bavière. Flûtiste. Inventeur du système d'anneaux réunis par des tiges mobiles, adoptés pour la flûte. le hautbois, la clarinette et leurs dérivés.

C

Cavaillé-Coll (Aristide), le plus considérable des facteurs d'orgues ; né à Montpellier (1811), mort à Paris (1899). Parmi ses œuvres : les orgues de Notre-Dame, Saint-Sulpice, du Trocadéro, etc... Il apporta de grands perfectionnements dans la fabrication.

Clicquot (Fr.-H.), Paris, 1728-1791, célèbre facteur d'orgues.

Cristofori, 1653-1731, né à Padoue. Construisit à Florence vers 1711 un clavecin à marteaux qui précéda de six ans l'invention du piano.

D

Debain (Al.-Fr.), Paris 1809-1877. Inventeur de l'harmonium.

E

Erard (Sébastien), 1752-1831, né à Strasbourg. Inventeur de la harpe à double mouvement et du piano à queue moderne. Fondateur de la célèbre Maison de pianos qui porte encore son nom.

G

Gaveau (Joseph-Gabriel), Romorantin 1844. Paris 1899, fondateur de la maison de ce nom (1847, qui

passa ensuite dans les mains de ses fils et qui depuis a été transformée en Société sous le titre Etablissements Gaveau et placée sous la direction de M. Etienne Gaveau.

Gaveau (Gabriel), a fondé une maison de piano sous son nom (1913).

H

Herz (Henri), 1806-1888, né à Vienne (Autriche). Fondateur et Directeur d'une grande fabrique de pianos à Paris (Voyez Virtuoses).

L

Lafleur (Jacques), Nancy, 1760-1832. Fabricant d'archets.

Lyon (Gustave), Paris 19 novembre 1857. Directeur actuel de la maison Pleyel, Lyon et Cie (depuis 1887) ; ancien élève de l'Ecole Polytecnique, travailleur acharné, il apporta de notables modifications au piano et créa la Harpe chromatique sans pédales.

M

Maelzel, 1772-1838, né à Ratisbonne. A perfectionné le métronome, dont le véritable inventeur doit être : Winkel (Amsterdam), 1812.

Mangeot (Edouard), Nancy 1835-Paris 1898. Facteur de pianos, améliora la fabrication ; puis Directeur-Fondateur du *Monde Musical* (1888), aujourd'hui dirigé par Auguste Mangeot.

Merklin (Joseph), né dans le duché de Bade en 1819, mort à Paris en 1900, où il construisit de très belles orgues (St-Eustache...)

Mured (Bernard), xve siècle. Appliqua les pédales aux orgues.

Mustel (Victor), Le Hâvre 1815-Paris 1890. Fondateur de la maison Mustel (1853), inventeur de la double expression pour l'harmonium et ajoutant certains jeux en fit l'orgue Mustel, puis il imagina le Célesta, que perfectionnèrent son fils Auguste Mustel, et son petit-fils Alphonse Mustel, qui est, de plus, virtuose parfait sur l'orgue Mustel, de ressources si variées.

P

Peccate, Mirecourt, 1810-1874, remarquable fabricant d'archets, prit la succession de Lupot.

Pleyel (Ignace), 1757-1832. Fondateur d'une des deux plus importantes fabriques de pianos de France. (Voir Compositeurs).

Pleyel (Camille), Strasbourg, 1788 — Paris 1855. — Fils du compositeur Ignace Pleyel, dirigea et donna un nouvel essor à la Maison de Pianos aujourd'hui désignée par la marque : Pleyel Lyon et Cie.

R

Ruckers (Hans), 15..-1640, né à Anvers. Célèbre fabricant d'épinettes et de clavecins. Ses instruments sont très recherchés des collectionneurs.

S

Sax (Adolphe), 1814-1894, né à Dinant. Célèbre facteur d'instruments de cuivre.

T

Taskin (Pascal), 1730-1793, né à Liège. Célèbre facteur de clavecins.

Thibouville-Lamy (Jérôme), facteur d'instruments à vent et luthier ; né à La Couture en 1833, mort à Paris (1902).

Tourte, 1747-1835, né à Paris. A arrêté la dimension définitive de l'archet : 0 m. 75 pour le violon, 0 m. 74 pour l'alto, 0 m. 72 pour le violoncelle. Ses produits ont la plus grande valeur.

V

Voirin (Fr. Nicolas), Mirecourt, 1833. Fabricant d'archets, apprenti de J.-B. Vuillaume, s'établit en 1870, Digne successeur de Tourte, Lupot et Peccate.

W

Wolff (Auguste), Paris 1821-1887, Prédécesseur de G. Lyon à la direction de la Maison Pleyel. Il était neveu d'Amb. Thomas.

Les Musiques Militaires en France

Sous *Louis XIV*, elles sont composées de fifres, trompettes, hautbois, tambours. Leur répertoire était l'œuvre de Lulli.

Sous *Louis XV*, on adjoint les cors d'harmonie et les basses.

La *Convention* perfectionne les Musiques militaires par la fondation du Conservatoire. Les quatorze armées de la République ont chacune un corps de musiciens.

L'*Empire* donne un grand essor aux Musiques militaires ; le nombre des instrumentistes est augmenté, on adjoint la clarinette, le bugle.

Sous la *Restauration*, les gardes-du-corps du Roi avaient la première musique militaire d'Europe.

Napoléon III crée la Musique des guides et celle de la garde (avec Paulus pour chef), plus tard fondues ensemble.

Sous la Seconde *République*, la Musique de la *Garde Républicaine*, devenue le premier corps d'Harmonie du monde, a pour chefs successifs : Paulus, Sellenick, MM. Wetge, G. Parès, G. Balay (actuellement en fonctions). Les Musiques de la flotte, du génie et des écoles d'artillerie sont également des Musiques d'élite.

Liste des principaux ouvrages à consulter sur l'Histoire de la Musique :

FÉTIS. — *Biographie Universelle* des musiciens.
A. POUGIN. — *id.* (Supplémemt à la...)
Histoire de la Musique, des auteurs suivants : J COMBARIEU, H. LAVOIX, Alb. LAVIGNAC, Paul LANDORMY, Albert SOUBIES, Henry WOOLLET, Alb. SOUBIES.
HUGO-RIEMANN. — *Dictionnaire de Musique.*
A. LAVIGNAC. — *La Musique et les Musiciens.*
Henri LAVOIX (fils). — *Histoire de la Musique française. Histoire de l'Instrumentation.*
A. GÉDALGE. — *Histoire populaire de la Musique.*
Hortense PARENT. — *Répertoire encyclopédique du pianiste.*
LAROUSSE et CLÉMENT. — *Dictionnaire des opéras.*
GASTOUÉ. — *Les origines du Chant Romain.*
J. TIERSOT. — *Histoire de la Chanson populaire en France.*
Romain ROLLAND. — *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti. — Musiciens d'autrefois. — Musiciens d'aujourd'hui.*
H. CHOUQUET. — *Histoire de la Musique dramatique en France.*
Ad. ADAM. — *Souvenirs d'un musicien. — Derniers souvenirs d'un musicien.*
Michel BRENET. — *Histoire de la symphonie à orchestre depuis les origines jusqu'à Beethoven. — Les Concerts en France sous l'Ancien Régime.*
Hugues IMBERT. — *Médaillons contemporains.*
Octave SÉRÉ. — *Musiciens français d'aujourd'hui.*
Georges SERVIÈRES. — *La Musique française moderne.*
Albert SOULIES. — *Histoire de la Musique (dans les divers pays d'Europe).*
Maurice EMMANUEL. — *Histoire de la Langue musicale. — Traité de l'accompagnement modal des psaumes. — Traité de la Musique grecque.*
A. DANDELOT. — *La Société des Concerts du Conservatoire et les grands Concerts symphoniques.*

Sur les Compositeurs :

Claude Goudimel, par Michel BRENET.
Palestrina, —
Lulli, par H. PRUNIÈRES.
— par Lionel de LA LAURENCIE.
Rameau, par Louis LALOY.
Grétry, sa vie et ses œuvres, par Michel BRENET.
— par H. de CURZON.
Méhul, par A. POUGIN.
Gluck, par J. d'UDINE.
J.-S. Bach, par André PIRRO.
— *le musicien poète*, par Albert SCHWEITZER.
Haendel, par Romain ROLLAND.

Haydn, par Michel Brenet.
Mozart, par Victor Wilder.
— (Vie de), par Teodor de Wyzewa.
— (Sa vie musicale et son œuvre de l'enfance à la maturité), par T. de Wyzewa et G. de Sainte-Foix.
— (Lettres), traduites par H. de Curzon.
— par Camille Bellaigue.
Beethoven (Vie de), par Romain Rolland.
— — — Richard Wagner.
— — — Jean Chantavoine.
— — — Victor Wilder.
— — — Vincent d'Indy.
Schubert (Les *Lieders* de), par H. de Curzon.
— par Bourgault-Ducoudray.
Schubert et le Lied, par Mme Gallet.
Schumann, par Ernest David.
— par Camille Mauclair.
Mendelssohn, par C. Bellaigue.
Weber, par Georges Servières.
Brahms (Etude sur), par Hugues Imbert.
Liszt, par M. D. Calvocoressi.
Wagner (à Bayreuth), par Nietzsche.
— (Sa vie et ses œuvres), par Chamberlain.
— (Poète et penseur), par Henri Lichtenberger.
— (Richard), par Henri Lichtenberger.
Rossini, par Lionel Dauriac.
Meyerbeer (Sa vie, ses œuvres et son temps), par Blaze de Bury.
— par Henri de Curzon.
Boïeldieu, par Augé de Lassus.
Hérold, par A. Pougin,
Berlioz (Mémoires), par Hector Berlioz.
— par Arthur Coquard.
— (Sa vie et ses œuvres), par Adolphe Jullien.
— (Hector...), par J G. Prod'homme.
— (et la Société de son temps), par J Tiersot.
— La jeunesse d'un romantique), par Adolphe Boschot.
— (Un romantique sous Louis-Philippe), par —
— (Le crépuscule d'un romantique), par —
Auber, par Charles Malherbe.
Félicien David, par René Brancour.
Chopin, par Liszt.
— (Frédéric), par Edouard Ganche.
Verdi, par Elie Poirée.
César Franck, par Vincent d'Indy.
Gounod (Mémoires d'un artiste), par Ch Gounod.
— par C. Bellaigue.
— par J. G. Prod'homme et A. Dandelot.
Reyer, par Adolphe Jullien.
Massenet, par Louis Schneider.
Moussorgski, par Calvocoressi.
Gabriel Fauré, par Louis Vuillemin.
Claude Debussy, par Louis Laloy.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-Propos 6
Préface 7
Notice de l'Auteur 9

La Musique dans l'Antiquité 11
L'ancien Orient 11
Les Grecs 11
Les Romains 12

Le Moyen-Age 15
Du VIIe au XIIe siècle 16
Les XIIe et XIIIe siècle 16
Du XIVe au XVIe siècle 17
Ecole Gallo-Belge 19
Ecole Italienne 21
Ecole Espagnole 21
Le Choral Protestant, le Madrigal, l'Oratorio 22
L'Opéra 22

Les Compositeurs célèbres des XVIIe, XVIIIe, XIXe siècles et **les Contemporains** (dans l'ordre chronologique) . . 25

Index Alphabétique des Compositeurs (avec renseignements complémentaires) 78

Tableau Alphabétique des :
Professeurs, Théoriciens, Musicographes 101
Chefs d'orchestre 113
Chanteurs 121
Virtuoses 129
Luthiers 145
Facteurs d'instruments et Inventeurs divers 153
Les Musiques militaires en France 155

Liste des Principaux Ouvrages à consulter sur l'**Histoire de la Musique** et les **Compositeurs** 156
Table générale des Noms cités 160

A

Abbey, 153.
Achard, 121.
Adam (Ad.), 35, 39, 51, 79, 135, 156.
Adam (Louis), 37, 101, 129, 135.
Adam de la Halle, 17, 79.
Adrien Ier (Pape), 16.
Agricola, 22.
Alabieff, 79.
Alard (D.), 114, 129.
Alary (Georges), 79.
Alain-Chartier, 19.
Albani (Mathias), 145.
Albani (Paul), 145.
Albeniz, 129.
Albeniz (Isaac), 79, 129.
Albert (Eug. d'), 129.
Alboni, 121.
Albrechstberger, 35, 101.
Alcée, 12.
Alcuin, 16.
Aldrio, 145.
Alembert (d'), 29.
Alexandre, 153.
Alexandre-Georges, 60, 79.
Alkan (Ch. V.), 110, 129.
Allard, 129.
Allegri, 21, 79.
Altès (Eug), 113.
Altès (J. H.), 129.
Amati (les), 18, 145.
Ambroise (St), 13, 101.
Ambrosio (Alf. d'), 79.
Ampère, 35.
Anaxenor, 13.
André del Sarte, 20.
Anglebert (J. H. d'), 79, 129.
Animuccia, 22, 79.
Annunzio (d'), 74.
Apelles, 13.
Arago, 36.
Arban, 129.
Arcadelt, 20, 79.
Archimède, 12.
Archiloque, 12.
Arensky, 67, 79.
Arezzo (Guy d'), 15, 16, 101.
Arioste, 20.
Aristote, 12.
Aristophane, 12.
Aristoxème, 12.
Armingaud, 129, 135.
Arne (Th. Aug.), 79.
Arnould (Sophie), 121.
Artôt de Padilla, 121.
Auber, 34, 36, 79, 157.
Aubert (Louis), 79.
Aubry, 147
Audran (Ed.), 55, 79.
Auer, 129.
Augé de Lassus, 157.
Augier (Emile), 46.
Aucousteaux, 79.
Auguez, 121.
Auguste, 13.
Augustin (St), 13.
Aurélien, 16.

B

Bach (Amb.), 27.
Bach (J. Ch), 27, 31, 79.
Bach (Ph. E.), 26, 29, 31, 79, 87.
Bach (G. F.), 79.
Bach (J. M.), 79.
Bach (J. S.), 25, 26, 27, 28, 47, 79, 81, 91, 116, 136, 156.
Bachelet (Al.), 70, 79.

Bachmann (C. L.). 145.
Bachmann (O.), 145.
Baillot (P. M.), 108, 129, 139.
Baillot (R. P.), 129.
Balakireff, 51, 57, 65, 76, 79.
Balanqué, 121.
Balay (Guil.), 79, 155.
Balfe (Michel W.), 79.
Balzac, 39.
Banès (Ant), 79.
Banville (Th. de), 47.
Barbereau, 101.
Barbier (Aug.), 40.
Barbot, 121.
Barcker, 153.
Bargiell (W.), 80.
Barrias, 49.
Barthe, 101.
Bartholomeo Cristofari, 19.
Bassot, 145.
Bassani, 129.
Bastien-Lepage, 59.
Batalla, 132.
Batiste, 101.
Bâton (Rhené), 72, 117.
Battaille (Ch.), 121.
Baudelaire, 46, 66.
Baudry, 49.
Bax, 121.
Bazin (F.), 51, 55, 56, 62, 80.
Bazille, 101.
Baumarchais, 30.
Beethoven, 29, 34, 35, 80, 101, 108, 156.
Bellaigue, 45, 101, 157.
Bellini (Vincent), 39, 79.
Benda, 129.
Benoit (Pierre), 49, 80.
Benoist, 50, 57, 101, 135.
Benvenuto Cellini, 20.
Béranger, 35.
Bergonzi (Les), 145.
Bériot (Ch. de), 124, 129.
Bériot (Ch. W. de), 101, 124, 129, 139, 142.
Berlioz (Hector), 40, 47, 57, 80, 96, 101, 108, 113, 157.
Bernard (Em.), 57, 80.
Bernardel, 145.
Bernard-Mured, 19.
Bernardin de St-Pierre, 31.
Berr (F.), 129, 153.
Berr (Michel), 37.
Berryer, 37.
Berthelier, 130.
Berthelot, 49.
Berthollet, 32.
Berton (Henri Montau), 80.
Berton (Pierre Montau), 80.
Bertoni, 130.
Bertrand (Marcel), 80.
Besson, 153.
Bezozzi, 60.
Bichat, 35.
Bilbaut-Vauchelet, 121, 124.
Biot, 35.
Bird (William), 80.
Bishop, 113.
Bizet, 52, 80, 110.
Bjoermson, 49.
Blanc (Claudius), 80.
Blanquart, 141.
Blaze-de-Bury, 157.
Bloch (André), 80.
Blockx (Jean), 62, 80.
Blondel (Alb.), 153.
Blumental, 130.
Bluthner, 153.
Boccace, 19.
Boccherini (L.), 80.
Bœhm, 130, 153.
Boëtie (La), 21.

Boëllmann, 67, 80.
Bohm, 130.
Boïeldieu, 34, 35, 80, 157.
Boïto (Arrigo), 80.
Boileau, 26.
Boisdeffre (René de), 80.
Bonnet (J.), 130.
Bononcini, 80.
Boquay, 145.
Bordier (Jules), 80.
Bordes (Ch.), 61, 80.
Bordogni, 101, 121.
Borodine, 49, 80.
Boschot, 102, 157.
Bossuet, 26.
Bottesini, 130.
Bouchardon, 28.
Boucher, 28.
Boucherit (J.), 130.
Bouchor, 35, 63.
Bonheur (Rosa), 47.
Bornier (H. de), 48.
Bouguereau, 48.
Boulanger (Ernest), 45, 80.
Boulanger (Lili), 45, 81.
Boulanger (Nadia), 45, 80.
Bourdeau (E.), 130.
Bourgault-Ducoudray, 53, 81, 102, 104, 157.
Bouval (Jules), 81.
Bouvet, 121.
Braga, 130.
Brahms (Johannès), 49, 81, 157.
Brancour (R.), 157.
Brassin, 134.
Braud (P.), 130.
Brémond, 130.
Brenet, 102, 156, 157.
Breton (Le), 145.
Bréville (P. de), 66, 81.
Brizeux, 40.
Broca, 48.
Brongniard, 31.
Bruch (Max), 52, 81.
Bruckner (A.), 81.
Brun (A.), 130.
Brun (Ch. Le), 26.
Bruneau, 63, 81.
Bruni, 81.
Bull (John), 81.
Buffon, 28.
Bülow (H. de), 81, 113, 130, 142.
Burnes-Jones, 60.
Burns, 32.
Busoni, 81, 130.
Büsser, 73, 81, 113.
Bussine, 121.
Byron, 36.
Buxtehude, 130.

C

Cabanel, 47.
Cabezon, 130,
Caccini, 21, 81, 91.
Caffa, 145.
Caffarelli, 121.
Caix d'Hervelois (de), 81.
Caldara (Antoine), 81.
Calderon, 25.
Caligula, 13.
Callot, 25.
Calvin, 20.
Calvocavessi, 157.
Cambert, 23, 25, 81.
Camoëns, 21.
Campagnolli, 130.
Campra, 26, 81.
Canoby (Gustave), 81.
Canova, 32.
Capet (L.), 130.

Caplet, 113.
Capoul, 121.
Carafa (Michel), 56, 81, 89.
Carembat, 140.
Carissimi, 21, 81, 82.
Carnot, 51.
Caron (Rose), 121.
Carpeaux, 49.
Carraud (G.), 69, 82, 102.
Carreño, 131.
Caruso, 121.
Carvalho (Caroline), 121.
Casals, 131.
Casella (Alf.), 76, 82, 132.
Castagnery, 145.
Castil-Blaze, 102.
Castillon, 53, 82.
Catalani, 121.
Catel, 82, 102.
Caussade, 102.
Cavaillé-Coll, 153.
Cavalieri, 21, 22, 82.
Cavalli (Francesco), 82.
Cavendish, 30.
Cazeneuve, 122.
Claretie (Jules), 53.
Cervantès, 21.
Cesti (Marc-Antoine), 82.
Chabrier, 55, 82.
Chaliapine, 122.
Chamberlain, 102, 157.
Chambonnières, 131.
Chaminade (Cécile), 82.
Champaigne (Ph. de), 25.
Champfleury, 46.
Champollion, 37.
Chanot, 146.
Chaplin, 48.
Chappe, 35.
Chappuy (N. A.), 146.
Chaptal, 32.
Chapu, 49.
Chapuis (Aug.), 64, 82.
Charcot, 48.
Chardin, 28.
Charlemagne, 16.
Charles-Quint, 130.
Charles VII, 19.
Charles VIII, 20.
Charles IX, 22.
Charles le Sage, 19.
Charlet, 37.
Charpentier (Gust.), 66, 82.
Charpentier (Marc-Antoine), 82.
Charton-Demeur, 122.
Chateaubriand, 35.
Chaumet (William), 82.
Chausson (Ernest), 63, 75, 82.
Chauvet, 54.
Chéné (Sophie), 102.
Chenier (André), 32.
Cherubini, 33, 34, 36, 82.
Chevé, 102.
Chevillard (Camille), 65, 82, 107, 113.
Chevillard (P. A. F. R.), 131.
Chevreul, 36.
Chopin (Frédéric), 41, 82, 107, 131, 157.
Choron, 102.
Chouquet, 156.
Cicéron, 13.
Cimarosa, 32, 82.
Clapisson, 82.
Claretie, 53.
Claude-Bernard, 44.
Clément, 157.
Clémenti, 37, 82, 131, 133, 135.
Clérambault, 131.
Clérice (Justin), 82.
Clicquot, 153.
Clodion, 32.

Clonas, 12.
Cogniet (Léon), 38.
Cohen (Jules), 82.
Colomb (Christophe), 19.
Colomer, 82.
Cooper, 36.
Colonne, 69, 113, 139, 140.
Combarieu, 11, 12, 15, 102, 156.
Comte (Aug.), 38.
Condorcet, 31.
Consulat (Le), 39.
Constable, 35.
Conti, 82, 131.
Convention (La), 155.
Copernic, 20.
Coppée, 56.
Coquard, 59, 82, 157.
Corelli, 82, 129, 131.
Corneille, 25.
Cornelius (Pierre), 82.
Corot, 38.
Corrège (Le), 20.
Cortot (Alf.), 72, 131, 132.
Costeley, 20.
Couperin (Les), 82, 131.
Courbet (Gust.), 46.
Cousin, 37.
Coussemaker, 102.
Coustou, 27.
Couture (Th.), 44.
Coypel (Ant.), 27.
Coypel (N. et A.), 26.
Coysevoix, 26.
Cramer, 103, 131.
Crébillon, 27.
Crescentini, 122.
Cristofori, 153.
Croiza (Claire), 122.
Cros-Saint-Ange, 131.
Crosti, 122.
Cruvelli, 122.
Cui, 50, 82.
Cujas, 20.
Cuignache, 103.
Curzon (H. de), 103, 156, 157.
Cuvier, 35.
Czerny, 82, 103, 131.

D

Dalayrac, 32, 82.
Dalcroze (Jaques), 70, 82.
Dallier (H.), 82, 131.
Dalou, 52.
Dalton, 35.
Damcke, 59.
Damoreau-Cinti, 122.
Damrosch, 113.
Danbé, 113.
Dancla (Ch.), 103, 131.
Dandelot, 45, 103, 108, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 156, 157.
Dandrieu (François), 82, 131.
Danhauser, 103.
Dantan, 38.
Dantan jeune, 39.
Dante (Le), 19.
Daquin (Cl.), 83, 132.
Daraux, 122.
Dargomyzski (Alex.), 45, 83.
Darwin, 41.
Daubenton, 29.
Daubigny, 45.
Daumier, 40.
Daudet (Alph.), 53.
Dauprat, 132.
Dauriac, 157.
Dauvergne, 83.
David d'Angers, 36.
David (E.), 157.
David (Félicien), 42, 83, 157.

David (Ferd.), 132.
David (Louis), 32.
David (Roi), 13.
Davidoff, 132.
Davy, 35.
Debain, 153.
Debussy, 67, 68, 74, 75, 83, 157.
Decamps, 40.
Deck, 47.
Decombes, 103.
Deffès (Louis), 83.
Delaborde, 132.
Delacroix, 39.
Delagrave, 45, 110.
Delambre, 32.
Delaroche (Paul), 38.
Delavigne (Casimir), 38.
Deldevez, 113.
Delibes (Léo), 51, 67, 82, 83, 140.
Delille, 31.
Delmas, 122.
Delorme (Phil.), 20.
Delsart, 132.
Delvincourt (Claude), 83.
Démosthène, 12.
Déroulède, 59.
Désaugiers, 35.
Descartes, 25.
Deslandres, 83.
Diaz, 40.
Diaz (E.), 83.
Diderot, 29.
Diémer, 61, 75, 76, 79, 83, 90, 103, 131, 132, 139, 140.
Dickens, 43.
Directoire (Le), 38.
Dominiquin (Le), 25.
Donizetti, 39, 83.
Doré (Gust.), 49.
Doret, 71, 83.
Dorus, 129, 132.
Dourlen, 103.
Dow (G.), 26.
Dubois (Th.), 34, 51, 58, 64, 67, 71, 83.
Dubufe (Ed.), 46.
Dubulle, 122.
Ducasse (Roger), 73, 83.
Dufay, 19, 83.
Dugazon, 122.
Dukas (Paul), 71, 83.
Dumas (Alex.), 40.
Dumas (Alex. fils), 48.
Dumas (J.-B.), 39.
Dumas (Louis), 83.
Dumont (Henri), 83.
Duni, 28, 83.
Dunstaple, 15, 19, 83.
Duparc (Henri), 60, 75, 83.
Dupin (Paul), 83.
Dupont (Gabriel), 76, 83.
Dupont (Joseph), 113.
Dupont (Pierre), 83.
Duport, 132.
Duprato, 83, 95.
Dupré (J.), 43.
Dupré (Marcel), 83.
Duprez, 122.
Dupuis (Sylvain), 113.
Dupuytren, 35.
Durand (Aug.), 132.
Durand (Jacques), 132.
Durante, 27, 28, 30, 83, 86.
Dürer (Alb.), 20.
Duruy (V.), 43.
Dussek (F. B.), 132.
Dussek (J.-J.), 132.
Dussek (J.-L.), 132, 138.
Duvernoy (Alph.), 83, 132.
Duvernoy (Ed.), 122.
Duvernoy (Fred.), 132.
Dvorack, 54, 84.

E

Elleviou, 122.
Elwart, 103.
Emmanuel (Maurice), 11, 15, 67, 84, 103, 156.
Empire (L'), 155.
Enesco, 76, 84, 132.
Engel, 122.
Epée (Abbé de l'), 29.
Epigone, 12.
Erard (Sébastien), 19, 153.
Erlanger (C.), 68, 84.
Ernst, 104.
Ernst (F. A.), 132.
Esope, 12.
Eschyle, 12.
Essipoff, 133.
Etienne II (pape), 16.
Euclide, 12.
Euler, 28.
Euripide, 11, 12.
Expert, 19, 104.

F

Faccio (F.), 113.
Fahrbach, 84, 114.
Fahrbach (Phily.), 84, 114.
Falcon (Cornélie), 122.
Falconet, 29.
Falguière, 49.
Falkenberg, 84, 104.
Fanelli, 65, 84.
Fantin-Latour, 51.
Faraday, 37.
Farinelli, 123.
Farrenc, 104.
Faure, 123.
Fauré (Gab.), 58, 59, 73, 74, 75, 76, 79, 84, 87, 131, 157.
Favart (Marie), 123.
Fenarolli, 104.
Fénelon, 27.
Ferri, 123.
Fesca, 84.
Festa (Constant), 84.
Fétis, 35, 104, 156.
Feuillet (Octave), 46.
Février, 74, 75, 84.
Fibich (L.), 84.
Field (John), 84, 101, 133.
Fiorillo, 133.
Fissot, 133.
Flachat (Eugène), 39.
Flandrin, 41.
Flaubert, 46.
Fleury, 141.
Florian, 32.
Flotow (Fréd. de), 84.
Foucault, 46.
Fourdrain (Félix), 84.
Fra Angelico, 19.
Fragonard, 30.
Franchomme, 133.
Franck (César), 46, 47, 53, 61, 63, 64, 68, 72, 75, 84, 95, 157.
François Ier, 20.
Franklin, 28.
Franquin, 133.
Franz (Robert), 45, 84.
Frémiet, 48.
Frescobaldi, 21, 84, 133.
Froberger (Jean-Jacal), 84, 133.
Froissart, 19.
Fromentin, 46.
Fugère, 123.

G

Gabriel, 28.
Gabrielli, 25.
Gade (Niels), 45, 84, 114.
Gailhard (André), 84.
Gainsborough, 30.
Galleotti (César), 84, 133.
Galilée, 22.
Galin (Pierre), 84.
Gallet (Mme), 157.
Galli-Marié, 123.
Gallois (Philippe), 85.
Gallon (Noël), 85.
Galvani, 31.
Gambetta, 52.
Ganche (Ed.), 157.
Gand (les), 146.
Ganne (Louis), 85.
Garat, 123, 124.
Garcia, 123, 124, 126.
Garcin, 85, 114, 133, 141, 142.
Garden (Mary), 123.
Garnier (Ch.), 50.
Gasparini (Fr.), 85.
Gasparo dà Salò, 18, 146.
Gassendi, 25.
Gastinel (Léon), 85.
Gastoué, 157.
Gaubert (Ph.), 85, 114, 133, 141.
Gautier (Th.), 43.
Gavarni, 39,
Gaveau (Et.), 154.
Gaveau (G.), 154.
Gaveau (J.-G.), 153.
Gaveaux, 85.
Gaviniès, 133.
Gay (Jean), 114.
Gay-Lussac, 35.
Gebauer, 133.
Gédalge, 63, 72, 73, 76, 85, 87, 104, 156.
Geminiani, 104, 133.
Geoffroy-St-Hilaire, 35.
Gérard, 35.
Gérardy (J.). 133.
Germain, 146.
Gerôme, 48.
Gevaert, 11, 85, 104, 129.
Giardini (F. de), 133.
Gibbons, 85.
Gigout, 60, 71, 72, 85, 133.
Gill (A.), 53.
Gillet, 133.
Gilson (Paul), 85.
Giotto, 19.
Girard (M.), 114.
Girardon, 26.
Giraudet, 123.
Glazounoff, 57, 71, 85.
Glinka, 41, 85.
Gluck, 23, 25, 29, 30, 32, 33, 85.
Gobetti, 146.
Godefroid, 133.
Godard (B.), 60, 85.
Gœthe, 32.
Goldmark, 85.
Golestan (Stan), 85.
Goltermann, 85, 133, 138.
Gombert, 20, 85.
Goncourt (Ed. de), 47.
Goncourt (J. de), 49.
Gossec, 30, 31, 85.
Goudimel, 20, 85, 156.
Goujon (Jean), 20.
Gounod (Ch.), 45, 48, 51, 66, 85. 104, 108, 110, 121, 124, 126, 157.
Gouvy, 85.
Goya, 32.
Gragnani (les), 146.
Granados, 72, 85.

Grandval (C. de), 86.
Grancino (les), 146.
Graun (Ch.-H.), 86.
Greef (A. de), 134.
Grégoire le Grand, 13.
Grétry, 30, 32, 33, 156.
Greuze, 30.
Grieg, 56, 86.
Grigny (N. de), 86, 134.
Grisar, 86.
Grisi (Giulia), 123.
Gros, 35.
Grove, 104.
Grovlez, 86, 114.
Guadagnini (L.), 146.
Guadagnini (les), 147.
Guarneri (les), 18, 147.
Guerrero, 21, 86.
Guglielmi, 86.
Guidanti, 147.
Guide (le), 22.
Guidé, 134.
Guignon, 134.
Guilmant, 61, 80, 84, 86, 130, 134.
Guiraud, 51, 57, 71, 86.
Guizot, 36.

H

Habeneck, 108, 113, 114, 134.
Haendel, 25, 28, 86, 157.
Hahn (R), 74, 86.
Hainl, 114.
Halévy (Fromental), 34, 39, 47, 50, 51, 52, 57, 86, 88, 135.
Halir, 134.
Hallé (Ch.), 134.
Hals (Franz), 25.
Hans Sachs, 17.
Hanslick, 104.
Harcourt (Eug. d'), 115.
Hardouin, 105.
Harpignies, 46.
Hart, 147, 150.
Hartmann, 41, 86.
Hasse (J. Ad.), 86.
Hasselmans (Alp.), 134, 139.
Hasselmans (Louis), 115.
Hauptmann, 86, 105.
Haüy (Valentin), 32.
Haydn (J), 26, 29, 30, 35, 86, 93, 157.
Haydn (Michel), 31, 36, 86.
Haynberg, 138.
Hayot, 134.
Heine (H), 38.
Hekking (A.), 134.
Heller (Stephen), 86, 105.
Helmholtz, 105.
Henner, 49.
Henri Ier, 16.
Henri II, 21.
Henri III, 22.
Henri IV, 25.
Henselt, 134.
Hérodote, 12.
Herold, 37, 51, 86, 101, 157.
Hervé (F.), 48, 86.
Herz (Henri), 106, 129, 134, 153.
Heyberger, 105.
Hignard (Ar.), 86.
Hill (Les), 147.
Hillemacher (L.), 62, 66, 86.
Hillemacher (P.), 62, 66, 86.
Hiller (F.), 52, 115.
Hiller (J. Ad.), 86, 105.
Himmel, 86.
Hirschmann (Henri), 86.
Hoffmann, 86.
Hoffmeister, 86,

Hogarth, 28.
Holbein, 20.
Hollmann, 134.
Holmès (A.), 59, 87.
Homère, 11.
Horace, 13.
Houdard, 15.
Houdon, 31.
Huberti, 87, 105.
Hucbald, 16.
Hüe (Georges), 65, 86.
Hugo (Victor), 39.
Humbert (G.), 105.
Humbold, 35.
Hummel (F.-H.), 87, 101, 134.
Humperdinck, 53, 87.
Huré (Jean), 87.
Huyghens, 26.

I

Imbart de la Tour, 123.
Imbert (Hugues), 105, 156, 157.
Indy (Vincent d'), 61, 72, 75, 79, 80, 87, 114, 116, 118, 157.
Inghelbrecht, 87, 115.
Ingres, 35.
Isaac (Adèle), 123.
Isabey, 35.
Isidore de Séville, 16.
Isouard (Nicolo), 87.

J

Jacquard, 32.
Jacquard (L. J.), 134, 135.
Jacque (Ch.), 44.
Jacquot, 147.
Jadassohn, 105.
Jaell (Alf.), 134.
Jaell (Marie), 105, 134.
Jahn, 106.
Jannequin (Cl.), 20, 87.
Jaques Dalcroze, 70, 87.
Jehin, 115.
Jenner, 32.
Joachim, 129, 134.
Jomelli, 27, 28, 29, 87.
Jonas (Em.), 87.
Joncières (V.), 53, 87.
Josquin des Prés, 19, 20, 83, 87.
Jules César, 13.
Jullien (Ad.), 106, 157.

K

Kaiser, 106.
Kalkbrenner, 101, 107, 135.
Kant, 29.
Karll, 135.
Kaulbach, 40.
Kennedy (les), 147.
Kepler, 22.
Kirnberger, 106.
Klopstock, 29.
Klosé, 135, 139.
Klotz (les), 148.
Klotz (M.), 147.
Klotz (Séb.), 147.
Knorr, 106.
Kufferath, 106, 134.
Kuffner (le Père), 135.
Kuhlau, 135.
Kuhnau (Jean), 87, 135.
Kunc (Aymé), 87.
Krammer, 135.
Krauss (Gabrielle), 124.
Krebs, 87.
Kreisler, 135.
Kreutzer (R.) 114, 135, 137.

L

Labiche, 44.
Lablache, 124.
La Boëtie, 21.
Laborde (Rosine), 124.
La Bruyère, 27.
Lacépède, 32.
Lachaud, 45.
Lachner, 87, 115.
Lack (Th.), 87.
Lacombe (Louis), 87.
Lacombe (Paul), 87.
La Condamine, 28.
Lacordaire, 39.
Ladmirault (P.), 87.
Laennec, 35.
Lafleur, 154.
Lafontaine, 26.
Laforge, 135, 140.
Lagrange, 31.
La Harpe, 31.
Lalande (M. de), 88.
Lalande, 30.
La Laurentie, 156.
Lalo (Ed.), 47, 88, 106, 135.
Lalo (Pierre), 106.
Laloy, 156, 157.
Lamarck, 32.
Lamartine, 37.
Lamennais, 35.
Lamoureux, 113, 115, 139.
Lamperti, 106
Lancret, 28.
Landolfi, 148.
Landormy, 11, 15, 156.
Laparra, 75, 88.
Laplace, 32.
La Popelinière, 27.
Lara (Is. de), 88.
Largillière, 27.
Larousse, 156.
Lassalle (L.), 124.
Lassen, 88, 115.
Lassus (Roland de), 20, 88.
La Tour, 28.
Lausnay (G. de), 132.
Lavignac, 11, 15, 19, 29, 61, 75, 79, 106, 150, 156.
Lavoisier, 32.
Lavoix (H.), 11, 15, 29, 106, 150, 156.
Lazzari, 65, 88.
Lebon, 35.
Leborne, 47, 106.
Le Borne (F.), 88.
Leboucher (M.), 88.
Leclair (A. R.), 135.
Leclair (J. M.), 88, 135.
Leconte de Lisle, 45.
Lecoq, 48, 88.
Le Couppey, 51, 106, 135.
Lefébure Wély, 88.
Lefebvre (Ch.), 56, 88.
Lefèvre (G.), 107.
Lefort (A.), 136.
Legouvé, 40.
Legrenzi, 88.
Lehmann (Lily), 124.
Leibnitz, 27.
Lejeune (N.), 136.
Lekeu, 53, 72, 88.
Lemmens (J.), 88, 136.
Lenepveu (Ch.), 54, 58, 75, 83, 85, 87, 88, 89.
Lenormand (R.), 59, 88.
Le Nôtre, 26.
Leo, 28, 30, 88.
Leoncavallo, 64, 88.
Léonard, 107, 115, 136.
Leroux (Xavier), 62, 69, 74, 76, 83, 88, 91, 113.

Le Sage, 27.
Leschetitzki, 107.
Lessing, 30.
Lessmann, 107.
Le Sueur, 26.
Le Sueur (J. F.), 33, 88, 107.
Letellier, 136.
Levadé (Ch.), 88.
Leverrier, 43.
Levasseur, 124.
Levasseur (Rosalie), 124.
Lévy (Hermann), 115.
Lhomond, 30.
Liapounoff, 57, 65, 88.
Lichtenberger, 157.
Lind (Jenny), 124.
Linné, 28.
Liszt, 43, 57, 88, 107, 113, 115, 130, 136, 138, 139, 141, 157.
Litolff, 88, 136.
Littré, 39.
Locatelli, 136.
Loeb, 136.
Loeillet (J. B.), 88, 136.
Long (Marg.), 136.
Lope de Vega, 22.
Lorrain (Claude), 25.
Lortat, 132.
Lortzing (G. A.), 88.
Lotti, 88.
Louis VII, 16.
Louis XI, 20.
Louis XII, 20.
Louis XIII, 26.
Louis XIV, 25, 27, 155.
Louis XV, 29, 156.
Louis XVI, 35.
Louis XVIII, 44.
Louis-Philippe, 49.
Luigini (Alex.), 115.
Luigini (A.), 115.
Lulli, 23, 25, 27, 29, 82, 88, 156.
Lupot (les), 148.
Lussy (Mathis), 107.
Luther, 22, 88.
Lyon (Gust.), 154.

M

Machault (Guillaume de), 19, 88.
Maelzel, 154.
Maggini (les), 148.
Magnard, 71, 74, 88.
Mahler, 88, 116.
Maillart (A.), 89.
Malebranche, 26.
Malherbe (Ch.), 107, 110, 157.
Malherbe, 21.
Malibran, 124, 126.
Manet, 49.
Mangeot (Ed.), 154.
Mansart, 25.
Mansart (J. F.), 27.
Manuel (Eug.), 47.
Marburg, 89.
Marburg, 107.
Marcel (le Pape), 21.
Marcello (B.), 28, 85, 89.
Marchand, 136.
Marchetti, 50, 89.
Marchner, 35, 89.
Marcou, 107.
Marot (Clément), 20.
Maréchal, 55, 89.
Marie (G.), 116.
Mario, 124.
Mariotte, 26.
Marivaux, 28.
Marmontel (Antoine), 51, 52, 57, 95, 107, 110, 129, 136, 138.

Marmontel (Antonin), 107.
Marsick, 132, 136.
Martin, 124.
Martini, 89.
Martini (le Père), 89, 107.
Martucci, 116, 136.
Marty, 66, 89, 116.
Mascagni, 69, 89.
Massart (Mme), 137.
Massart, 66, 136, 137.
Massé (Victor), 47, 53, 89.
Massenet, 55, 63, 66, 68, 71, 73, 74, 75, 76, 84, 157.
Massillon, 27.
Mathias, (G.), 71, 107, 113, 137, 138.
Mattheson, 89, 107.
Mauclair (C.), 157.
Maucotel (les), 148.
Maupassant (G. de), 60.
Maurin, 108, 130, 137.
Mayseder, 137.
Mazellier (Jules), 89.
Mazas, 137.
Méchain, 32.
Méhul, 34, 37, 89, 156.
Meifred, 137.
Meilhac, 49.
Meissonier, 43.
Melanippide, 12.
Melchissédech, 124.
Mellet, 137.
Membrée, 89.
Mendelssohn (Félix), 41, 89, 116, 157.
Ménécratès, 13.
Mennégand, 148.
Mercadante, 89.
Mercklin, 154.
Mérimée (P.). 40.
Mermet, 89.
Messager, 62, 74, 89, 116.
Métra (Olivier), 89, 116.
Meyerbeer, 22, 25, 37, 89, 157.
Michel Ange, 20.
Michelet, 38.
Mignard, 25.
Mignet, 38.
Milanollo, 137.
Millet (Aimé), 46.
Millet (J.-F.), 44.
Milne-Edwards, 39, 50.
Milton, 26.
Mimart, 137.
Miremont, 148.
Missa (Ed.), 89.
Molière, 25, 26.
Monge, 32.
Mondonville, 89.
Monpou, 89.
Mons (Philippe de), 20, 90, 92.
Monsigny, 30, 83, 90.
Montagnana, 148.
Montaigne, 21.
Monteclair, 90.
Montesquieu, 28.
Monteux, 116.
Monteverdi, 22, 82, 90
Montyon, 31.
Moor (Emmanuël), 90.
Moralès, 21, 90.
Moreau (Léon), 90.
Moreau (J. Ph.), 90.
Morin, 116.
Moschelès, 90, 137.
Moszkowski, 90, 137.
Mottl, 116.
Mouquet (J.), 90.
Mouret (J.), 90.
Moussorgski, 52, 90, 157.

Mozart (Léop.), 90.
Mozart, 29, 31, 32, 33, 35, 90, 104, 124, 134, 137, 139, 140, 157.
Muffat (Georges), 90.
Munkacsy, 56.
Mured, 154.
Murger, 47.
Murillo, 26.
Muris (Jean de), 19, 90, 108.
Musart, 90.
Mustel (les), 154.
Musset (Alf. de), 42.

N

Nadaud (Ed.), 137.
Nadaud (Gust.), 46, 90.
Nadermann, 137.
Nanini Giovanni), 90.
Napoléon Ier, 33, 40.
Napoléon III, 60, 155.
Napravnik, 116.
Nardini, 130, 137.
Nattier, 27.
Nérini (Emile), 90.
Néron, 13.
Neuville (A. de), 51.
Newton, 26.
Nicolaï, 90.
Nicolas (les), 148.
Nicolo, 91.
Nicot, 124.
Nicot-Vauchelet, 124.
Niedermeyer, 58, 91, 107.
Niepce, 35.
Nietzsche, 56, 157.
Nikisch, 116.
Nilssonn (Christine), 124.
Nobel, 49.
Norblin, 108, 137.
Nottebohnn, 108.
Nougués (Jean), 91.
Nourrit (Ad.), 124, 125.
Nourrit (L.), 125.

O

Obin, 125.
Ockeghem, 19, 20, 91.
Offenbach, 46, 91.
Ollone (Max d'), 75, 91.
Olympe, 12.
Onslow, 91.
Orlando-Lasso, 20, 91.
Ortigue (L. d'), 108.
Ottavio Petrucci, 18.
Otto (les), 148.
Oudry, 27.

P

Pachelbel, 91, 137.
Pacini, 91.
Paderewoski, 138, 140.
Paer, 91.
Paesiello, 27, 31, 32, 91.
Paganini, 138, 140.
Pailleron, 50.
Pajou, 30.
Paladilhe, 57, 91.
Palestrina, 20, 21, 22, 84, 90, 91, 156.
Palissy (B.), 20.
Panormo, 149.
Panseron, 108.
Papin (Denis), 27.
Paradies, 91.
Paray (Paul), 91.

Paré (Amb.), 20.
Parent (H.), 108, 156.
Parent (A.), 138.
Parès (G.), 91, 155.
Paris-Alvars, 138.
Pascal, 26.
Pasdeloup, 116, 117, 139.
Pasta, 125.
Pasteur, 47.
Patti (Adelina), 125.
Paulus, 155.
Péan, 49.
Pech, 75, 91.
Pedrell, 54, 91, 108.
Pelouze, 40.
Pépin-le-Bref, 16.
Pergolèse, 28, 91.
Peri, 21, 91.
Perosi (Abbé), 73, 91.
Perrault, 26.
Perrin, 23.
Pérugin (Le), 19.
Pessard, 56, 66, 82, 91.
Pétrarque, 19.
Pfeiffer, 91.
Phidias, 12.
Philidor, 30, 83, 92, 116.
Philipp, 107, 138.
Philippe II, 130.
Philippe VI, 19.
Piaroni, 125.
Piccini, 27, 28, 30, 92.
Pierné, 68, 92, 117, 141.
Pierray, 149.
Pierre (C.), 108.
Pigalle, 29.
Pilon (Germain), 21.
Pindare, 12.
Pique, 149.
Pirro, 156.
Planquette, 54, 92.
Planté, 138.
Platon, 12.
Pleyel (Camille), 138, 154.
Pleyel (I.), 92.
Pleyel (Marie), 138.
Poë (Edg.), 41.
Pohl, 108.
Poirée, 157.
Poise, 48, 92.
Pollain (F.), 138.
Pollux, 11.
Ponchard, 125.
Ponchielli, 49, 92.
Pons (Ch.), 92.
Ponsard, 44.
Popper, 92, 138.
Porpora, 28, 31, 86, 92.
Pougin, 108, 156, 157.
Poussin, 25.
Pradier, 38.
Primatice (Le), 20.
Prod'homme, 34, 45, 108, 110, 157.
Prudent, 110.
Prudhon, 32.
Prunières, 156.
Puccini, 64, 92.
Puget, 26.
Puget (Paul), 92
Pugnani, 92, 138.
Pugno, 72, 74, 92, 107, 138.
Purcell, 26, 92.
Puvis de Chavannes, 48.

Q

Quinault, 26.
Quinet (Edg.), 40.

R

Rabaud (H.), 73, 92, 117.
Rabaud (Hip.), 138.
Rabelais, 20.
Rachmaninoff, 52, 92, 138.
Racine, 26.
Radoux (Théodore), 92.
Raff (J.), 92, 138.
Raffet, 40.
Rameau, 26, 27, 29, 92, 109, 156.
Raphaël, 20.
Ratez (E.), 92.
Ravel, 74, 92.
Ravina, 110, 138.
Réaumur, 27.
Reber (Henri), 41, 50, 55, 92.
Reclus (El.), 49.
Reger (Max), 74, 92.
Regnard, 27.
Regnault (H.), 56.
Reicha, 52, 109.
Reincken, 138.
Reinecke, 117, 139.
Reisenaner, 139.
Reismann, 109.
Rembrandt, 25.
Rémy (G.), 139.
Rémy (les), 149.
Renan, 47.
Renard (Jules), 74.
Renaud (Albert), 92.
Renaud (Maurice), 125.
René (Ch.-B.), 92.
Renié (Henriette), 139.
République (2e), 58, 155.
République (3e), 60.
Restauration (la), 155.
Reszké (Ed. de), 125.
Reszké (J. de), 125.
Révolution Fse (la), 36.
Reyer, 47, 92, 157.
Reynolds, 29.
Rheinberger, 53, 92.
Rhené-Baton, 117.
Ribera, 25.
Ricci (L.), 92.
Ricci (F.), 92, 55.
Richter, 117.
Richter (J.). 32.
Riemann, 109, 156.
Riera, 139.
Ries, 101, 139.
Rigaud, 27.
Rillé (L. de), 93.
Rimsky-Korsakoff, 57, 67, 71, 76, 93.
Risler, (Ed.), 132, 139.
Ritter (Th.), 139.
Robert (Hubert), 31.
Rode, 93, 139.
Roger, 125.
Roger-Ducasse, 73, 83, 93.
Rolla (Al.). 139.
Rolla (Ant.), 139.
Rollin, 27.
Romain-Rolland, 83, 109, 156, 157.
Romberg, 93, 139.
Ropartz (S.), 70, 93, 117.
Ronsard, 21.
Rose, 139.
Rosé, 139.
Rossi, 93.
Rossini, 32, 37, 93, 157.
Rotrou, 26.
Rouget de l'Isle, 93.
Rougnon, 109.
Rousseau (J.-J.). 29, 93, 109.
Rousseau (Marcel), 93.
Rousseau (Samuel), 62, 63, 93.
Rousseau (Th.), 43.
Roussel, 72, 93.

Rubens, 22.
Rubini, 125.
Rubinstein (A.), 48, 93, 139.
Rubinstein (N.), 93, 117, 139.
Ruckers, 154.
Rude, 35.
Ruggeri (les), 149.
Ruhlmann, 117.
Rust (F.-G.), 93, 139.

S

Saccadas, 12.
Sacchini, 27, 30, 31, 93.
Sacquin, 149.
Saint Ambroise, 13, 101.
Saint Augustin, 13.
Sainte Claire-Deville, 45.
Sainte Foix, 157.
Saint Jean, 16.
Saint Louis, 17.
Saint-Saëns, 50, 51, 58, 86, 93, 104.
Saint Séraphin, 149.
Saléza, 125.
Salieri, 32, 35, 93.
Salmon (J.), 139.
Salomon, 149.
Salvator-Rosa, 26.
Salvayre, 60, 93.
Samazeuilh, 75, 93.
Sammartini, 29, 93.
Samuel (Ad.), 93.
Samuel-Rousseau, 62, 63, 93.
Sand (Georges), 40.
Sanderson (Sybil), 125.
Sappho, 12.
Sarasate, 48, 140.
Sardou, 49.
Sarrette, 38, 93.
Sarti, 93.
Sasse (Marie), 125.
Sauer, 140.
Saussure, 31.
Sauzay, 139.
Savard, 54, 67, 93, 109.
Savard (Em. A.), 109.
Savart, 109.
Sax (Ad.), 154.
Scarlatti (Al.), 26, 86, 93, 140, 156.
Scarlatti (Dom.), 26, 93, 140.
Scott (Walter), 35.
Schaffner, 140.
Scheffer (A.), 38.
Schiller, 32.
Schmitt (Fl.), 72, 93.
Schneitzhoeffer, 93.
Schneider (L), 55, 157.
Schobert, 93, 140.
Schopenhauer, 36,
Schubert, 38, 93, 157.
Schulz, 93.
Schumann (Clara), 140, 142.
Schumann (R.), 27, 42, 81, 93, 113, 140, 142, 157.
Schütz, 25, 93.
Schvartz, 109.
Schweitzer 156.
Scriabine, 93, 140.
Scribe, 36, 37.
Sechiari, 117.
Sédaine, 29.
Seghers, 30, 114.
Sellenick, 93, 155.
Semet, 94.
Seré, 157.
Sergent, 140.
Serpette, 59, 94.
Servais, 140.
Servières, 110, 156, 157.
Severac (D. de),74 94.

Senaillé, 140.
Sévigné (Mme de), 26.
Shakespeare, 22, 26, 56, 63.
Sgambati, 94, 140.
Sjogren, 62, 94.
Silvestre (H.), 149.
Silvestre (P.), 149.
Simonide, 12.
Sinding, 94.
Sivori, 140.
Smetana, 94.
Snyders, 22.
Socrate, 12.
Sontag, 125.
Sophocle, 11, 12.
Soubies, 110, 156.
Soufflot, 29.
Spitta, 110.
Spohr, 94, 132, 140.
Spontini, 35, 94.
Sporck, 94.
Staël (Mme de), 35.
Stainer (J.), 149.
Stainer (M. R.), 149.
Stamaty, 50, 140.
Staub, 140.
Steffani, 94.
Steibelt, 94, 140.
Stéphenson, 35.
Stesichore, 12.
Stojowoky, 94, 140.
Stoltz (Rosine), 125.
Storioni (L.), 149.
Stradella, 26, 94, 125.
Stradivari (les), 149.
Strauss (Johnn), 48, 94.
Strauss (Rich.) 53, 70, 94, 117.
Strawinsky, 76, 94.
Sulivan, 56, 94.
Sully-Prud'homme, 52.
Suppé, 94.
Svendsen, 54, 94.
Sweelinck, 94.

T

Taffanel, 117, 141.
Taine, 49.
Talazac, 126.
Tamberlick, 126.
Tamburini, 126.
Tarisio, 150.
Tartini, 94, 110, 141.
Taskin, 126.
Taskin (P.), 155.
Tasse (Le), 21.
Tausig, 141.
Taudou, 87, 110.
Tecchler, 150.
Telemann, 26, 94.
Teniers (Le jeune), 26.
Teniers (David), 25.
Tennyson, 41.
Terpandre, 12.
Terrasse, 71, 94.
Thalberg, 141.
Thaletas, 12.
Thénard, 35.
Theuriet, 49.
Thibaut (Jacques), 72, 141.
Thibouville-Lamy, 155.
Thierry (Aug.), 38.
Thiers, 38.
Thomas (Ambroise), 43, 51, 54, 55, 59, 92, 94, 95, 110.
Thomé, 94.
Thomson, 141.
Thuille, 53, 95.
Thiersot, 16, 110, 156, 157.
Tigellius, 13.
Tilmant, 117.

Tinel, 63, 95.
Tintoret, 20.
Titien (Le), 20.
Topffer, 39.
Torricelli, 25.
Touche (F.), 141.
Tourgueneff, 45.
Tournemire, 95, 141.
Traetta, 95.
Trémisot, 95.
Trépard, 95.
Trial, 126.
Tschaikowsky, 53, 95.
Tulou, 129, 141.
Turban (Ch.), 141.
Tyrtée, 12.

U

Udine (Jean), 110, 156.

V

Vacquerie (Aug.), 46.
Valentino, 117.
Valverde, 95.
Van der Meulen, 26.
Van Dyck, 25.
Van Dyck (Ernest), 126.
Van Loo (Carle), 28.
Van Loo (J.-B.), 27.
Van Ostade, 26.
Varney, 61, 95.
Velasquez, 25.
Velpeau, 38.
Veracini, 95, 141.
Verdi, 44, 95, 157.
Vergnet, 126.
Verlaine, 56, 68.
Vernet (Carle), 32.
Vernet (G.-J), 29.
Vernet (Horace), 36.
Véronèse (P.), 21.
Verrimst, 141.
Verroust, 141.
Viadiana, 95.
Viardot (Pauline), 124, 126.
Viardot (Paul), 141.
Vidal (A.), 150.
Vidal (Paul), 68, 79, 91, 117.
Vierne (L.), 95, 141.
Vieuxtemps, 95, 115, 142.
Vigée-Lebrun, 32.
Vigny (A. de), 38.
Villaret, 126.
Villiers de l'Isle-Adam, 53, 60, 61.
Vinci (Léonard de), 19.
Vinci (L.), 95.
Vinès, 142.
Viollet-le-Duc, 44.
Viotti, 95, 133, 138, 142.
Virgile, 13.
Vitali, 95, 142.
Vittoria, 22, 95.
Vivaldi (A.), 95, 142.
Vivaldi (J.-B.), 142.
Vivier, 142.
Vogler, 37, 110.
Voirin, 155.
Vollon, 47.
Voltaire, 28.
Vuillemin, 157.

W

Waelrant, 16.
Wagner (Cosima), 113.
Wagner (Richard), 35, 36, 95, 118, 122, 157.
Wagner (Siegfried), 95.

Walther, 22, 95.
Watteau, 27.
Weber, 35, 36, 47, 95, 96, 118, 157.
Weckerlin (J.-B.), 46, 95.
Weingartner, 95, 118.
Wetge, 156.
Widor, 57, 58, 76, 83, 84, 88, 96, 141, 142.
Wieck (Clara), 140, 142.
Wieck (Frédéric), 42, 130, 142.
Wieniawski (H.), 142.
Wilser, 157.
Wilhelmj, 142.
Willaert, 20, 96.
Wieland, 31.
Wilhaume (G), 142.
Wistler, 50.
Witkowski, 96, 118.
Wizewa (T. de), 157.
Wolf (Aug.), 155.
Wolf (Henri), 142.
Wolf (Hugo), 96.
Woollet, 11, 15, 156.
Wormser, 61, 96.
Wurmser (L), 118, 142.
Wurtz, 45.

Y

Ysaye (Eug.), 72, 142.
Yvon (Ad.), 45.

Z

Zabel, 142.
Zimmermann, 34, 35, 47, 52, 88, 110, 116, 129, 135, 142.
Zingarelli, 96.
Zipoli, 96.
Zola (Emile), 53.

Luçon. — Imprimerie S. Pacteau.

LA MUSIQUE

ET

SON HISTOIRE

PAUL ROUGNON
PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE

LA MUSIQUE
ET
SON HISTOIRE

PARIS
LIBRAIRIE GARNIER FRÈRES
6, Rue des Saints-Pères, 6

AVANT-PROPOS

Je dédie La Musique et son Histoire aux artistes, aux amateurs, aux élèves de nos établissements scolaires, aux candidats aux divers brevets. Ils y trouveront un résumé rapide mais substantiel de l'histoire de la musique et l'explication condensée des divers éléments constitutifs de cet art, parmi lesquels : *l'esthétique, la mélodie, les sciences harmoniques, les instruments de musique, la musique de théâtre, de danse, de ballets, de concert, d'église, d'orchestre* et *d'enseignement.*

Chacun de ces éléments possède un chapitre qui lui est spécialement consacré.

Au moyen de renvois et d'un index alphabétique, le lecteur désirant se renseigner rapidement sur un élément musical quelconque, ou sur une époque, ou encore sur la vie d'un compositeur, se reportera facilement aux différentes pages dans lesquelles il en est parlé.

De nombreuses indications bibliographiques peuvent guider le choix de celui qui désire s'instruire dans une branche de l'art musical.

La partie documentaire a été empruntée aux sources absolument reconnues parmi les plus autorisées.

Loin de moi la pensée de juger les maîtres et leurs œuvres avec le critérium de mes propres lumières.

Le passé, qui appartient à l'histoire, et les conquêtes transforma-

trices de l'art contemporain méritent également le même respect admiratif.

Apprendre beaucoup de choses dans le plus petit espace possible, tel a été le but que je me suis proposé, tout en appuyant un grand nombre de documents sur des exemples musicaux et des illustrations instructives, susceptibles de fixer utilement l'intérêt du lecteur.

PAUL ROUGNON.

L'étude séparée de chaque élément musical a pu donner lieu à quelques redites inévitables, par ce fait que plusieurs maîtres se sont illustrés à la fois dans différentes branches de l'art : par exemple dans la musique de théâtre, la musique religieuse, la musique symphonique et instrumentale.

Ces redites, passagères du reste, ne sont peut-être pas sans utilité, car elles démontrent avec évidence l'universalité de certains génies privilégiés, tout en fixant davantage, dans la mémoire du lecteur, les diverses particularités appartenant à un même maître ou à l'histoire.

LA MUSIQUE ET SON HISTOIRE

(RÉSUMÉ HISTORIQUE)

CHAPITRE I

Considérations esthétiques sur la Musique et son histoire.

L'étude d'un art ne doit pas se borner exclusivement à la connaissance des éléments scientifiques dont il est formé.

L'histoire de cet art doit être également l'objet de l'attention sérieuse de ceux qui ont le désir de posséder une culture intellectuelle aussi complète que possible.

FIG. 1. — La Musique.

En tout temps, la musique a provoqué le plus vif intérêt chez l'homme parce qu'il a trouvé en elle une force expressive supérieure au langage ordinaire.

Les diverses évolutions progressives de la musique ne se sont pas produites aussi rapidement que celles de la peinture et de la sculpture.

Il faut peut-être chercher la cause de ce retard dans ce fait que la peinture et la sculpture ont la faculté de pouvoir reproduire les objets réels de la nature, alors que la musique est essentiellement un art immatériel qui ne peut donner autre chose que des impressions ressenties et interprétées par nous d'une manière purement conventionnelle.

Il est possible qu'en raison de ce fait, la musique se soit trouvée, parmi les arts, la dernière à atteindre son état de complet développement.

Cet art s'est répandu progressivement chez les différents peuples et à travers les âges depuis la plus haute antiquité : ainsi, la musique des Hé-

breux s'est transportée chez les Égyptiens; celle de ces derniers a passé chez les Grecs, puis chez les Romains, chacun de ces peuples donnant à la musique une forme plus particulière et plus perfectionnée (1).

Dès son origine, le christianisme introduit la musique dans les exercices de son culte.

Le moyen âge la répand en Europe où elle prend des développements progressifs. La notation, l'introduction du rythme et de la mesure, l'union et la fusion des chants populaires avec les chants de l'église, aidèrent à ces développements.

Des écoles se créent, des théories scientifiques sont inventées, et le XVe siècle voit naître les premiers essais du contrepoint.

On invente de nouveaux instruments de musique et les anciens se transforment avec des améliorations ingénieuses.

Sous l'influence des progrès de la musique scientifique, la chanson et la musique instrumentale donnent naissance à la musique de théâtre.

Les développements innovateurs qui vont créer la musique passionnée à côté de la musique religieuse portent en eux l'embryon d'un élément nouveau auquel le génie inventif de l'homme donnera le mouvement de la vie. Une abondante moisson se lève, après avoir été semée par des maîtres qui vont répandre dans tous pays l'esprit de progrès.

Chez les anciens, le mot *musique* avait un sens plus étendu que celui qui lui fut donné par la suite. Ils entendaient par musique, non seulement l'art d'émouvoir par les sons, mais encore la poésie, la danse, la rhétorique, la grammaire, la philosophie, et, en général, les arts et les sciences que, chez les anciens Romains, puis ensuite au temps de la basse latinité, dans les premiers siècles de l'ère chrétienne et durant le moyen âge, on nommait *humanités*. On désignait de la sorte les sciences universitaires et classiques. Vers le milieu du XIIIe siècle, ces sciences, enseignées dans toutes les universités, reçurent le nom de clergie ou *les sept arts libéraux*. Ces derniers comprenaient la *grammaire*, la *rhétorique*, la *dialectique*, l'*arithmétique*, l'*astronomie*, la *géométrie* et la *musique*.

Ce n'est que peu à peu, que la musique commença à se séparer des arts et des sciences auxquels elle était unie auparavant par suite des changements qui s'opérèrent successivement dans les coutumes de l'enseignement pédagogique et aussi, en raison des développements progressifs qui survinrent dans l'art d'écrire à plusieurs voix, dans l'invention de nouveaux instruments et dans le perfectionnement des anciens.

Tous ces éléments de progrès amenèrent des transformations dans les

(1) Les Chinois appelaient la musique la science des sciences.

usages primitifs et créèrent une nouvelle science, d'où naquit plus tard un nouvel art indépendant, exclusivement musical.

Les écoles. Les styles. Les formes. — L'état moral et social de chaque époque, de chaque contrée, de chaque milieu a exercé son influence sur l'art musical dans l'expression de ses chants et de ses procédés.

De là résultent différentes *écoles*. On entend par *école*, le style, la manière, les procédés qui caractérisent les compositions musicales d'une nation.

L'histoire a reconnu *trois écoles principales*, jusqu'au milieu du XIXe siècle : l'*école italienne*, l'*école allemande*, l'*école française*.

L'*école italienne* se distingue par la richesse ensoleillée de sa mélodie et par l'abondance expressive de ses chants, animés tour à tour d'un souffle passionné et pathétique ou d'une gaîté irrésistible ou encore d'une grâce pleine d'abandon.

L'*école allemande* (1) a établi une union intime de la mélodie et de l'harmonie en donnant à cette dernière, avec une complexité savante, une importance qu'elle n'atteint pas dans l'école italienne.

L'*école française* emprunte à l'Italie la grâce de ses chants et à l'Allemagne la science de son harmonie. Elle illumine ces emprunts de son génie national fait de clarté, d'esprit et de sensibilité.

Les autres nations se sont plus ou moins inspirées, dans leur musique, des procédés des écoles italienne, allemande et française, en y apportant surtout dans leurs chants populaires et dans leurs airs de danse, l'originalité de leur coloris et de leurs rythmes.

Parmi ces dernières, l'une d'entre elles, la *Russie*, donne naissance à l'*école russe*, vers la seconde moitié du XIXe siècle.

Les formes. — On reconnaît différentes *formes* dans la composition musicale.

Les œuvres qui se manifestent exclusivement au moyen de combinaisons de sons musicaux, sans le secours de la parole ni du geste, appartiennent à la forme désignée sous le nom de *musique pure*. Au contraire, dans la *musique dramatique* (2), la parole et le geste viennent se joindre à la musique comme élément d'action et d'expression.

Les différentes formes peuvent appartenir à deux *styles* différents : le

---

(1) On comprend, dans l'école allemande, tous les peuples appartenant à la Confédération germanique. Par exemple : *Sébastien Bach*, *Mendelssohn*, *Meyerbeer*, qui sont prussiens; *Händel* qui est saxon; *Haydn*, *Mozart*, qui sont nés en Autriche, sont considérés comme appartenant tous à l'école allemande.

(2) Du grec *drama*, action.

style classique, dans lequel les procédés prescrits par la science et transmis par la tradition enseignée dans les *classes*, sont respectés par le compositeur. Certains maîtres, doués d'un esprit indépendant et novateur, créent des procédés nouveaux et s'écartent des usages formulaires et scientifiques du style classique : il résulte de là le *style romantique*. Au style classique, appartiennent l'unité sévère, la pureté du dessin.

Le style romantique se signale par son indépendance audacieuse.

On a reproché aux classiques une forme trop absolue d'où résulte l'imitation, et aux romantiques, une profusion parfois excessive des idées et des couleurs.

Un fait intéressant mérite d'être signalé dans notre histoire musicale contemporaine, laquelle suit le courant créé par la vie sociale. Ce fait réside dans une tendance très marquée à une sorte *d'internationalisation* de l'art musical amenant une fusion de différentes écoles et un amoindrissement progressif de cette individualité et de cette couleur particulière qui caractérisaient naguère le style propre à chaque nation.

Les moyens de transport qui se sont multipliés, et qui ont permis aux différents peuples de se mieux connaître, ont facilité des échanges de plus en plus importants dans le domaine intellectuel.

Il nous faut encore observer combien les différentes contrées formant la totalité d'une nation ont elles-mêmes perdu, sous l'empire d'une civilisation intense, cette couleur locale, *ce goût de terroir* qui se faisaient remarquer chez chacune d'elles. Anciennement, en France (et ce fait n'est pas particulier à la France seule), chaque province avait ses noëls, ses chansons, ses danses, qui lui appartenaient en propre. Aujourd'hui, hélas ! la chanson locale n'existe plus, au grand désespoir des penseurs épris d'art et de poésie, qui ne retrouvent plus toutes ces gracieuses mélodies provinciales, toutes ces danses colorées et spéciales, désormais passées dans le domaine historique et légendaire !...

Qui pourrait dire, à l'heure présente, quel sera l'avenir de l'art musical, en présence du conflit d'opinions, de goûts, de tendances, de procédés qui dirige sa marche?

Les recherches innovatrices de nos compositeurs contemporains sont délicieusement *prenantes* pour les adeptes susceptibles d'en comprendre toute la poésie expressive, mais restent obscures pour ceux qui n'ont pu encore renoncer aux usages ordinaires prescrits par la tradition.

Ce qu'il faut constater avec admiration, c'est la merveilleuse souplesse et l'inépuisable fécondité d'un art qui, par la puissance de combinaisons sonores innombrables, se renouvelle sans cesse dans sa poursuite jamais interrompue du plus pur idéal de beauté !

Bibliographie : (Anciens.) Les Encyclopédistes, parmi lesquels Grimm, Diderot, d'Alembert. — Lettre sur la musique, de J.-J. Rousseau. — Essais sur la musique, de *Grétry*. — (Modernes.) *Gevaert* et *Vollgraff*, Les problèmes musicaux d'Aristote. — *Arthur Coquard*, La musique en France depuis Rameau. — *Saint-Saëns*, Harmonie et mélodie, 1885. — *Combarieu*, La musique, ses lois, son évolution. Les rapports de la musique et de la poésie. — *Dauriac*, Essais sur l'esprit musical, etc., etc. — *Lalo*, Esquisse d'une esthétique musicale scientifique. — *A. Bruneau*, La musique française. — *Camille Bellaigue*, Les époques de la musique. Études musicales. Un siècle de musique française, 1887. — *Lionel de la Laurencie*, Histoire du goût musical. — *Camille Mauclair*, Essais sur l'émotion musicale. — *Woolett*, Histoire de la musique.

CHAPITRE II

La Mélodie.

La mélodie. — Il est intéressant de connaître les différentes étapes parcourues par la *mélodie* depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Nous y verrons la mélodie chantée et celle exécutée par des instruments se transformer progressivement selon les usages et le caractère des différents peuples et des époques parcourues.

Dans son sens théorique le plus large, la *mélodie* est une succession de sons isolés et forme une des deux divisions de notre art musical; la seconde est *l'harmonie*, qui consiste dans la simultanéité de plusieurs sons.

Dans un sens plus particulier, la *mélodie* est synonyme de *chant*, d'*air*, de *motif*, de *thème*.

De tout temps l'homme a manifesté ses sentiments, ses impressions, ses sensations, au moyen du *chant vocal*. Le chant vocal consista vraisemblablement, aux époques primitives, en des cris et des acclamations. A mesure qu'une civilisation progressive pénétra dans la race humaine, ces cris, ces acclamations se transformèrent en intonations déterminées d'où naquit la *mélodie*. La mélodie vocale précéda sans doute la mélodie instrumentale.

On ne connaît rien de positif sur le système de la *mélodie* chez les peuples antiques de l'Orient. On croit que les Égyptiens empruntèrent aux Hindous et aux Hébreux leurs procédés musicaux qu'ils transmirent eux-mêmes aux Grecs, qui les développèrent.

Les Grecs. — Chez les Grecs de l'antiquité, l'art de composer des chants consistait dans la *mélopée*, et de cet art naissait la *mélodie*. Dans le sens primitif, la *mélopée* était l'art de déclamer une phrase de discours ou les vers d'une tragédie d'une façon harmonieuse. Les Grecs avaient un grand nombre de règles pour la composition du chant appliqué à la poésie; ces

règles constituaient la *mélopée*. On distinguait plusieurs genres de chants se rapportant à autant de *modes* (1).

Le compositeur ne devait pas dépasser l'étendue du mode qu'il adoptait. Parmi ces genres de chants, on citait celui appliqué au genre tragique, appelé *l'hypatoïde*, de la note appelée *hypate*, qui était la note la plus grave de la lyre, lequel réglait les chants sur les notes graves. Un autre genre s'appelait *mésoïde*, prenant son nom de la *mèse*, note du milieu, et s'appliquait aux sons du médium. Enfin, un troisième genre se rapportait au mode bachique ou dithyrambique et avait le chant placé dans les sons aigus, ce qui le faisait appeler *nétoïde*, de *nété* qui était la note la plus aiguë du système.

La déclamation tragique des Grecs tenait plutôt du *chant* que de la *parole*. La *lyre* conduisait les intonations de la voix de l'acteur ou de l'orateur, afin de la maintenir dans une région convenable. De là est née l'expression : *déclamation lyrique*.

Par extension de signification, on donna plus tard le nom de *poésie lyrique*, de *tragédie lyrique*, de *drame lyrique* aux ouvrages dans lesquels la poésie est *mise en musique* avec accompagnement d'instruments de musique.

Les langues anciennes ont vraisemblablement imposé leurs formes au rythme musical qui est l'élément constitutif de notre mélodie moderne.

Le mètre poétique et la durée des syllabes, partagées en longues et en brèves, réglaient les rythmes des chants des Grecs. Il y avait là une sorte de mesure musicale dont les temps étaient marqués par des mouvements de *frappé (thesis)* et de *levé (arsis)*.

Par exemple, parmi les *pieds* usités dans la versification des Grecs et des Latins, le *spondée* formé de deux syllabes longues (— —), le *dactyle* avec une longue suivie de deux brèves (—∪∪) et l'*anapeste* composé de deux brèves et d'une longue (∪∪—), correspondent à notre mesure musicale à deux temps avec ces trois rythmes : | ♩ ♩ | ♩ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♩ | ; puis notre, mesure à trois temps (♩ ♩ ♩) est assimilée au *molosse* avec ses trois syllabes longues (— — —). Notre mesure à deux temps avec une syncope au milieu (♪ ♩ ♪) correspond à l'*amphybraque*, pied poétique formé d'une brève, d'une longue et d'une brève (∪—∪) (2).

Les Grecs employaient comme *silences* une pause longue appelée *prothésis* et une pause brève, le *lemme*. Ces silences étaient usités dans la poésie où ils jouaient le rôle de nos signes de ponctuation.

Les Grecs avaient pris pour mesure de l'échelle générale des sons musi-

(1) Manières de successions de sons, résultant de la place des tons et des demi-tons dans chaque mode.

(2) Ces quelques exemples sont employés comme moyen de démonstration. On pourrait en citer un grand nombre d'autres.

caux, qu'ils appelaient *diagramme*, la division par groupes de quatre sons. Chaque groupe de quatre sons était appelé *tétracorde* (1). La manière dont ces quatre degrés se suivaient constituait la variété du tétracorde.

La Grèce avait plusieurs dialectes locaux qui se parlaient à l'origine de son histoire : le *dorien*, le *lydien*, le *phrygien*, l'*ionien*, l'*éolien*. Ces différents dialectes avaient donné naissance à différents *modes*, lesquels avaient pris les noms de *mode dorien*, *mode lydien*, *mode phrygien*, etc. Chaque mode avait un rythme particulier qui lui donnait un caractère plus ou moins grave ou passionné.

Il paraît que les modes ou tons ne furent d'abord qu'au nombre de cinq. Dans la suite, le système de musique des Grecs s'étant étendu au grave et à l'aigu, d'autres modes furent ajoutés. L'ensemble de ce système musical était formé d'une variété d'échelles qui se caractérisaient par la place variable qu'occupait le demi-ton dans la série diatonique. Les Grecs, outre le *genre diatonique* qui procédait, comme notre gamme moderne, par intervalles de tons et de demi-tons s'enchaînant d'une façon variable dans chaque mode, connaissaient le *genre chromatique*, formé d'une succession de demi-tons, et le *genre enharmonique* dans lequel entraient des intervalles de quarts de ton.

Il est difficile de se faire une idée exacte du chant proprement dit des Grecs; cependant, on a pensé qu'on pouvait en trouver comme une sorte d'écho dans le plain-chant liturgique dont l'origine remonte aux premiers temps de l'Eglise chrétienne, laquelle aurait emprunté quelques-uns de ses chants à l'ancienne mélopée des Grecs.

Nomes grecs. — Les Grecs avaient des chants appelés *nomes*, sortes de chansons, d'hymnes, d'odes dans lesquels le rythme musical était exclusivement soumis à celui de la poésie en ce qui concernait le chant vocal. Les nomes empruntaient leur dénomination ou de certains peuples ou de la nature du rythme ou de leur inventeur ou de leurs sujets : *nome comique*, *nome tendre*, ou enfin du mode auquel ils appartenaient : *nome hypatoïde* ou grave, *nome nétoïde* ou aigu, etc.

Les divinités, la guerre, l'amour, le vin, les fêtes nuptiales, religieuses, les cérémonies funèbres, enfin toutes les circonstances variées dans lesquelles évolue la vie de l'homme depuis sa naissance jusqu'à ses funérailles, avaient des nomes particuliers exécutés soit par la voix des personnages, soit par les instruments de musique. Les chansons de table chez les Grecs s'appelaient *scolies* et furent exécutées d'abord aux sons de la lyre à la-

---

(1) Du grec *tétra*, quatre, *chordê*, cordes.

quelle on mêla plus tard ceux de la flûte. Les citoyens riches faisaient venir chez eux des musiciens salariés pour égayer leurs festins.

Ces chansons de table furent très usitées non seulement chez les Grecs, mais encore chez les Romains qui empruntèrent beaucoup de leurs usages, à ces derniers.

Les Romains. — Les premiers Romains célébraient leurs victoires par des chants. Dans les fêtes de *Cybèle*, les prêtres et les prêtresses chantaient en frappant sur des cymbales et accompagnés par des flûtes.

Les *Frères Arvales* (frères ou confrères des champs) parcouraient les campagnes du Latium en invoquant le Dieu Mars et les *prêtres Saliens*, sous Numa, célébraient leurs rites par des danses et des chants animés.

Après la conquête de la Grèce, les Romains s'enrichirent de tous les progrès que l'art avait faits chez les Grecs. Ils firent usage de la musique en l'honneur des héros et des Dieux. Leurs chants bacchiques ou érotiques avaient lieu accompagnés de danses et de pantomimes.

Jules César était passionné pour la musique et il rassembla à Rome de nombreux musiciens. L'empereur *Caligula* jouait de la cithare et de la flûte. *Néron* encouragea les artistes et se fit entendre lui-même en public. Après sa mort, les 5.000 musiciens qu'il entretenait à ses frais furent chassés de Rome. Ils se réfugièrent en Grèce, en Syrie et chez les premiers chrétiens.

Le plain-chant. — Pendant la durée du bas empire, l'art déclina progressivement. Sous Constantin, la musique commença à se répandre et fut introduite dans les églises d'Orient.

L'église naissante du Christ organisa, au début de l'ère chrétienne, les chants de son culte. Au IVe siècle, *saint Ambroise* et à la fin du VIe siècle, le pape *saint Grégoire le Grand*, donnent une impulsion considérable à cette organisation. A l'article sur la musique religieuse, nous verrons en quoi consistèrent le *chant ambrosien* et le *chant grégorien* d'où naquit le *plain-chant* connu dans l'Église catholique.

Bardes et druides. — Les anciens Gaulois, Germains et Bretons eurent des poètes et des chanteurs qu'on appelait *bardes*.

Ces peuples, d'origine celtique, dès la naissance du christianisme, se distinguèrent par les particularités de leur religion et de leurs mœurs.

Leurs prêtres s'appelaient *druides*, lesquels propageaient leurs lois, leur doctrine au moyen de petits poèmes et de chants. Les *bardes*, qui étaient subordonnés aux druides, chantaient aux sons des instruments de musique les hauts faits des héros. Ils assistaient aux batailles pour exciter le cou-

rage des guerriers par leurs chants et donnaient certains signaux au moyen de leurs cris, au moment du danger ou de la victoire.

Les Germains, les Francs avaient aussi leurs druides et leurs bardes. Les chants militaires de ces derniers s'appelaient *bardites*, *bardits*.

Après l'établissement du christianisme, les bardes consacrèrent leurs voix et leurs harpes à chanter les louanges du Dieu des chrétiens. Au moyen âge (1), les bardes irlandais eurent une toute-puissance jusqu'au règne de la reine Élisabeth (XVIe siècle).

Troubadours, trouvères, ménestrels. — Les premiers siècles de l'ère chrétienne furent une période de luttes entre les peuples. Le développement des arts se trouva paralysé. Mais, au temps de la féodalité et du moyen âge, nous allons voir les *ménestrels*, les *troubadours*, les *trouvères*, les *jongleurs*, porter de contrées en contrées, de châteaux en châteaux, leurs poésies, leurs chants et leurs jeux. C'est vers cette époque qu'il est parlé des *chansons de gestes*. Le mot *geste* signifiait fait d'armes, combats.

Les premières chansons de gestes furent en langue romane et célébraient les hauts faits des héros, des preux. Elles consistaient en de longs poèmes qui étaient déclamés, mais non chantés. Afin d'y apporter un peu de variété, on y intercalait des espèces de ritournelles instrumentales. Puis on indiquait un point de repos au moyen d'un vers plus court que les autres, ou encore par la répétition d'un des vers du morceau choisi. On a pensé que de ce procédé serait né l'usage du *refrain* dans les pièces de vers, dans les chansons, et celui de la division en stances ou strophes résultant de l'accouplement symétrique d'un petit nombre de vers, d'où le nom de *couplet*, qui fut adopté dans la suite.

Arrêtons-nous un instant aux ménestrels, aux troubadours, aux trouvères qui vont être, pendant la longue période du moyen âge, les propagateurs de la poésie, de la chanson et de la musique.

Les noms de *trouvères*, de *troubadours*, viennent du verbe *trouver*, dans le sens de composer des vers.

Les trouvères composaient en langue d'oïl, *langue du Nord* et les troubadours en langue d'oc, *langue du Midi*. Les uns étaient poètes, les autres musiciens; quelques-uns étaient les deux à la fois. Ils portaient en toutes contrées, leurs poésies et leurs chansons (2). Dans les premiers temps de la langue et de la poésie françaises, lorsque les *trouvères* et les *troubadours*

---

(1) Les poèmes attribués à *Ossian* sont l'œuvre des bardes de cette époque.

(2) C'est au XIIe et au XIIIe siècle que parurent les trouvères les plus célèbres : *Chrétien de Troyes*, *Aubertin de Sézanne*, *Raoul de Coucy*, *Thibaut, comte de Champagne*, et le fameux *Blondel*, troubadour du roi *Richard Cœur de lion*.

composaient leurs œuvres, les *ménestrels* allaient interpréter ces derniers dans les châteaux des seigneurs. Les talents des *ménestrels* devinrent par la suite très variés. Il en est parlé dès le XIe siècle en France. Il y avait le ménestrel poète, le ménestrel chanteur, le ménestrel joueur d'instruments, qu'on appelait ménestrel de bouche, peut-être parce qu'il jouait pendant les festins. Tous les rois et les grands seigneurs de la féodalité et du moyen âge avaient des ménestrels à leur service. Ils étaient plutôt musiciens que poètes.

Il n'y avait pas de fêtes, pas de mariages princiers, d'entrées de rois, de festins, sans ménestrels : les uns récitaient des vers, les autres chantaient des rondeaux, des chansons, des *lais*, quelquefois avec accompagnement d'instruments.

Les *lais*, étaient le plus souvent des élégies amoureuses destinées à être interprétées musicalement. C'est le *liot* ou *lied* des Germains, que nous avons traduit par les mots chant, chanson, mélodie. Lorsque le *lai* avait un *refrain*, on l'appelait *virelai*. Les *ballades*, les *tensons*, les *sirventes*, sortes de chansons satyriques, les *pastourelles* ou *bergerettes*, les *triolets*, les *rondeaux* étaient des *lais* variant entre eux par la disposition ou la forme des vers.

Au XIVe siècle, on disait un *ménestrel de vielle*, un *ménestrel de harpe*, pour distinguer ceux qui jouaient de ces instruments. Ils étaient quelquefois accompagnés de *jongleurs* ou faiseurs de tours de toutes sortes.

De même que les *bardes*, ils suivaient les armées pour les distraire aux camps et les exalter au combat.

Les ménestrels scandinaves, écossais, anglais furent longtemps en faveur. En Angleterre, les ménestrels étaient primitivement des bardes qui devinrent chrétiens et furent par la suite chanteurs et instrumentistes. Ils furent très considérés jusqu'à la fin du XVIe siècle, époque à laquelle leur vie déréglée les fit traiter, en 1597, comme vagabonds par un ordre de la reine Elisabeth.

Vers les XIIIe et XIVe siècles, les *ménestrels* ou *ménestriers* se formèrent en Allemagne et en France en société, en corps, en confrérie et ce système prit, en France le nom de *ménestrandie*, puis de *cours d'amour*.

La réunion des talents des trouvères, des troubadours, des ménestrels, s'appelait le *gai savoir* (en provençal *gay-saber*). En 1323 les premiers troubadours de Toulouse formèrent la compagnie *supergaye*, d'où naquirent les *jeux floraux* qui existent encore.

La ménestrandie de Paris régissait les intérêts des musiciens et avait ses règlements, ses privilèges dont la suprématie s'étendait sur toutes les associations de la province et dont le chef, qui devait être le plus habile, prit le nom de *roi*.

Dès le XIIe siècle les joueurs d'instruments affluaient à Paris et donnèrent leur nom à une rue qu'ils habitaient presque tous. En 1225 cette rue s'appela *rue aux Joueurs de vielle*, ensuite *rue aux Jugleours*, *rue aux Jongleurs*, plus tard *rue des Ménestrels* et en 1482, *rue des Ménestriers*. La rue Rambuteau (1) actuelle a remplacé cette ancienne rue. En 1321, des jongleurs, à la tête desquels se trouvait *Pariset*, ménestrel du roi, présentèrent à la sanction du prévôt de Paris un règlement afin de régulariser, à l'exemple des autres industries, leur profession de joueurs d'instruments et s'établirent en corporation.

En 1331, la confrérie des ménestriers établit un hospice pour les ménestriers infirmes et malades, qu'ils placèrent sous l'invocation de *Saint-Julien-le-Pauvre* ou l'*hospitalier*. Sur la frise de la chapelle de cet hospice, on sculpta des petits anges qui jouaient de *l'orgue*, d'une espèce de *harpe* faite en triangle et dont les cordes, au lieu d'être perpendiculaires, étaient horizontales, du *rebec* à trois cordes, de la *vielle*, de la *mandoline*, du *psaltérion*, de la *musette*, du *cor*, du *haut-bois*, de la *flûte à bec*, du *luth*, du *tympanon*, de la *flûte de Pan*, *des timbales*, instruments usités à cette époque (2).

Un arrêt du parlement du 22 août 1659, confirma les statuts de la corporation, et un édit de 1773 supprima la place du roi des ménétriers.

L'Angleterre, l'Allemagne et l'Italie, eurent des associations de ménestrels ou de poètes-chanteurs et d'instrumentistes-ménetriers, et en 1481, l'empereur d'Allemange Frédéric III accorda, à un seigneur alsacien, le diplôme de roi des Ménestriers, qu'on appelait, dans cette nation, *meistersangen* ou maîtres chanteurs. En Allemagne, les troubadours portaient le nom de *minessangers*. En Italie, les musiciens chanteurs et compositeurs s'appelaient *cantore a liuto* (3).

Les ménestrandies et les corporations musicales nées du régime de la féodalité prirent fin à la révolution de 1789.

Il n'est resté, des anciens ménestrels, que le nom de *ménétrier*, par lequel on désigne les musiciens qui font danser dans les villages.

Le récitatif, la monodie, le drame lyrique. — A la fin du moyen-âge et au commencement de la renaissance des lettres et des arts, une sorte d'activité fiévreuse s'empare d'esprits avides de nouveauté. Une société d'élite habitant Florence, en Italie, composée de grands seigneurs, de poètes, de savants, de musiciens ne trouvant pas dans l'art liturgique ni dans la

(1) A Paris.

(2) « Antiquités nationales pour servir à l'histoire générale de l'Empire français », ouvrage de *Millin*, publié à Paris en 1790.

(3) Chanteur avec luth.

musique polyphonique et madrigalesque du XVe siècle qui régnait alors souverainement, un moyen d'expression assez puissant et pouvant correspondre à la vivacité de ses aspirations, songea à faire revivre l'ancien système dramatique des Grecs dans lequel la poésie était récitée avec une déclamation chantée. On composa à cette intention des ouvrages d'où naquit le *drame lyrique* auquel on donna plus tard, dans une forme perfectionnée, le nom d'*opéra*. Dans l'article spécialement consacré à ce dernier, nous observerons l'importance et les progrès successifs de cette nouvelle forme d'art. Nous voulons, en ce moment, montrer les innovations qui vont s'opérer *dans le chant* et *dans la mélodie* avec les tentatives si intéressantes des poètes et des musiciens de la fin du XVIe siècle et du XVIIe siècle. Parmi ces musiciens et ces poètes novateurs florentins, on distinguait le poète *Rinuccini* et les musiciens *Vincent Galilée* (le père du grand philosophe mathématicien), *Mei*, *Caccini*, *Peri*, *Emilio del Cavaliere*. Aux formes sévères du contrepoint vocal et de la *polyphonie* scientifique, va être opposée la *monodie*, chant expressif et passionné à une voix d'où va naître le *récitatif*.

Dans la musique dramatique, le *récitatif* est une sorte de déclamation notée et chantée, usitée dans le dialogue des personnages et la narration du *récit :* d'où le nom de *récitatif*.

On connaît plusieurs formes de *récitatif :* le *récitatif simple* ou *libre*, soutenu par quelques accords du clavecin ou du piano, ou par une basse, ou quelquefois par les deux à la fois. Ce genre de récitatif était usité dans les anciens opéras italiens et se débitait très rapidement; on l'appelait en Italie *parlante* (parlé), parce que la déclamation chantée de l'artiste tenait plutôt de la parole que du chant proprement dit.

Le *récitatif accompagné* est celui qui, en outre de la basse, est accompagné par d'autres instruments de l'orchestre.

Dans le *récitatif obligé*, l'accompagnement est étroitement uni au chant pour en renforcer l'expression; on y trouve des ritournelles, et une sorte de dialogue entre le chant et l'orchestre; il a été nommé *obligé*, parce qu'il oblige le chanteur et l'orchestre à se suivre mutuellement. Le *récitatif mesuré* est celui qui prend la forme d'un *air* et est soumis aux lois rythmiques de la mesure.

Ce fut vers la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe que fut créé le *récitatif théâtral* (1) par les artistes d'élite florentins dont nous venons de citer quelques noms.

L'épisode du *Comte Ugolin* par *Vincent Galilée*, la *Dafné* du poète

(1) Voyez l'article : *Drame lyrique*.

Rinuccini, avec musique de *Peri* et de *Caccini*, donnée en 1597, et surtout *Euridice*, également du poète *Rinuccini* et des compositeurs *Peri et Caccini*, représentée le 6 octobre 1600 au palais Pitti, à Florence, pour les fêtes du mariage du roi de France Henri IV avec Marie de Médicis, renferment les premières tentatives de *musique récitative*, dans laquelle l'union intime de la poésie et de la musique, créait le principe de la musique passionnée, en s'affranchissant des formes exclusivement scolastiques du contrepoint, du madrigal polyphonique et de celle du plain-chant qui, jusqu'alors, avaient été en honneur.

Dans la préface de son opéra *Euridice*, le compositeur *Peri* se vante lui-même d'avoir le premier ouvert la route aux autres compositeurs par ses essais de musique dramatique.

Chez les maîtres précurseurs italiens de la fin du XVIe siècle et du commencement du XVIIe siècle, la période musicale prend l'allure des mélopées écclésiastiques.

Il appartiendra aux maîtres de la fin du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle de donner à la phrase musicale ce savant développement encore inconnu chez les créateurs du drame lyrique.

En 1607, le compositeur italien *Monteverdi* ou *Monteverde* (1) continua, notamment dans son *Orfeo* (2), les premiers essais de musique dramatique et récitative des musiciens précédemment cités, en y apportant une harmonie plus nouvelle, plus colorée et une expression plus chaleureuse.

Toutefois, le récitatif de ces musiciens était traînant et languissant; mais l'innovation créée par eux, sous une forme encore primitive, va par la suite se transormer progressivement et donner naissance à l'*air* d'opéra.

L'air. — Dans sa signification radicale, un *air* est une succession de notes rythmées et mesurées formant un *chant*, un *thème*, une *mélodie*.

L'*air d'opéra* forme une composition musicale plus ou moins étendue pour une seule partie principale et composée d'une ou plusieurs phrases musicales liées ensemble d'une manière symétrique et finissant le plus souvent dans le ton initial.

Aux premiers essais de drame lyrique dont nous avons cité plus haut les titres et les auteurs, succédèrent d'autres œuvres marquant un progrès dans l'art d'écrire, dans le développement des scènes musicales et dans la musique récitative.

Dans un drame musical d'*Étienne Landi* représenté à Rome en 1634 et intitulé *Il santo Alesio*, et dans l'opéra *Giasone* donné à Venise en 1649 et

(1) Voyez l'article : *Drame lyrique.*
(2) Chanté en 1608 à Mantoue.

composé par *F. Cavalli*, on trouve également certains développements de phrases musicales prenant la forme d'*air*.

L'air d'opéra. — C'est surtout avec *Carissimi*, né à Marino vers 1604, mort vers 1674, que le récitatif mesuré va commencer à former des *airs* avec des éléments musicaux marquant un progrès très sensible sur les tentatives précédentes. Perfectionnée par ses élèves *Cesti*, *Bononccini* et *Alexandre Scarlatti*, la manière de ce maître conduit au style de la musique du XVIIIe siècle. *Bononccini* ou *Buononcini*, né à Modène en 1672, s'est vu attribuer l'invention d'une sorte d'air, appelé *rondeau*, consistant à reprendre plusieurs fois la même phrase musicale dans le même morceau. — *Alexandre Scarlatti* (Trapani 1649? Naples 1725), fit précéder l'air d'un récitatif obligé. Il donna de l'expression au récitatif par un emploi plus hardi de la modulation. Ce fut dans l'opéra *Teodora*, donné à Rome en 1693, qu'Alexandre Scarlatti introduisit pour la première fois l'orchestre dans l'accompagnement du récitatif, qui, précédemment, était soutenu par la basse. *Majo* (Naples 1745-1774) inventa l'air à un seul mouvement sans reprises d'où naquit la *cavatine*.

La cavatine. — La *cavatine* est une sorte d'air d'opéra, sans reprises et d'une seule partie.

Autrefois, la cavatine, qui est originaire d'Italie, était un air mesuré venant après un récitatif non mesuré. Ce mot dérive de l'italien *cavatina*, diminutif de *cavata* qui veut dire *retranchée, ôtée*. La cavatine, air mesuré soumis aux formes régulières de la mélodie, constituait une partie distincte que l'on pouvait retrancher à volonté des récitatifs non mesurés qui la précédaient ou venaient après. Les *ariosos* et les *cantabiles* modernes ont remplacé l'ancienne cavatine italienne.

Jomelli (1714-1774) varia la forme de l'air et *Piccini* (1728-1800) lui ajouta plusieurs reprises. *Paisiello* (1741-1815), dans son opéra *Pirro*, fut un des premiers à faire entendre un air accompagné par le chœur. *Sarti* (1729-1802) disposa l'air en rondeau à deux mouvements, *Cimarosa* (1749-1801), *Mozart* (1756-1791), *Paër* (1771-1839) écrivirent des airs composés d'un mouvement lent suivi d'un *allegro* (1).

N'oublions pas de nous arrêter au grand maître allemand *Glück* qui, à la fin du XVIIIe siècle, supprima de la déclamation chantée et des airs, les ornements mélodiques, les vocalises, les points d'orgue très usités chez les maîtres italiens qui avaient à satisfaire l'amour-propre des chanteurs, dont il fallait mettre en lumière la virtuosité incomparable dans l'art du chant. *Glück*, dans une préface ajoutée à sa partition d'*Alceste*, expose son système

---

(1) Voyez l'article : *Drame lyrique*.

de déclamation lyrique en condamnant l'abus des fioritures italiennes, si contraires à la vérité expressive, et, le plus souvent, en contradiction avec le véritable caractère du texte poétique et de l'action dramatique.

Les doctrines de *Glück* furent adoptées par les principaux compositeurs qui vinrent après lui, notamment par *Salieri*, *Lesueur*, *Méhul*, *Cherubini*, *Spontini*.

Mais *Rossini* (1792-1868) remet à la mode les vocalises et les ornements dans le chant, et le système de musique italienne va prédominer encore pendant une bonne partie du XIXe siècle, jusqu'à la venue de *Richard Wagner*, dans la seconde moitié de ce XIXe siècle.

Rossini, dont l'influence fut considérable, fit adopter une forme d'air consistant à faire entendre un premier mouvement *allegro moderato*, suivi d'un mouvement lent, et à terminer par un mouvement brillant, animé. Cette forme est le véritable type du grand air italien, appelé *air de bravoure*, usité dans tous les opéras dans le style rossinien, parus au XIXe siècle.

Comme on le voit, c'est en Italie que l'air d'opéra a pris naissance et s'est développé avec le drame lyrique dans lequel il a été introduit.

De nos jours, la forme surannée des grands airs italiens est abandonnée par nos maîtres contemporains, lesquels ont adopté un système de déclamation lyrique plus conforme au sentiment des paroles et des situations dramatiques qu'ils ont à exprimer musicalement. Cette transformation a eu pour principal promoteur le compositeur allemand *Richard Wagner* (Leipzig, 1813-1883), dont nous étudierons la manière et les procédés dans les articles consacrés au *drame lyrique* et à l'*orchestration*.

Airs nationaux et régionaux. — En dehors des airs d'opéra dont on vient de lire l'histoire, les plus anciens airs sont des chansons populaires à couplets et les airs nationaux, c'est-à-dire les airs particuliers à certaines nations et dont un certain nombre tirent leur origine des différentes danses locales. Parmi ces derniers, il faut citer les *romances de France*, les *barcarolles de Venise*, les *tarentelles de Naples*, les *lieder allemands*, le *ranz-des-vaches de Suisse*, les *séguedilles*, les *boléros*, les *tirannas d'Espagne*, la *gigue d'Angleterre*, les *songs d'Écosse et d'Irlande*. En France, l'Auvergne a ses airs de *bourrée*, le Poitou *le branle*. Enfin, les *noëls* des anciennes provinces de France sont formés d'airs caractéristiques. Nous aurons à reparler, dans le présent ouvrage, de tous ces différents *airs*. Les petits airs français, composés sur des paroles, sont formés d'une ou deux phrases de 8, 16 ou 32 mesures et prennent le nom de *couplets* accompagnés d'un *refrain*. On les appelait autrefois *vaudevilles*, *chansonnettes*, *etc.*

Jean-Jacques Rousseau (1) dit, d'après les deux auteurs *Saumaize et Burette*, que le mot *air*, vient du mot latin *æra*. Les anciens Romains, de même

(1) Dictionnaire de musique de J.-J. Rousseau.

que les Grecs, avaient leurs signes pour le rythme, et ces signes, tirés de leurs caractères, se nommaient non seulement *numerus*, mais encore *æra*, c'est-à-dire nombre. Or, quoique ce mot ne se prît originairement que pour le nombre ou la mesure du chant, dans la suite, on se servit du mot *æra* pour désigner le chant même; d'où serait venu le mot italien *aria* et le mot français *air*. *Aria* a également donné naissance au mot *ariette*, que l'on donnait aux petites mélodies, d'un tour facile et gracieux, qui ornaient les *Comédies à Ariettes*, du XVIIIe siècle, d'où naquit l'opéra-comique français.

Après avoir analysé historiquement et théoriquement le récitatif et l'air, nous allons procéder de même pour la *chanson* et la *romance*.

La chanson. La romance. — Les chansons du moyen âge, les unes amoureuses, les autres militaires ou héroïques, les autres enfin se rapportant à la nature, étaient d'une forme musicale très primitive.

Cependant, vers 1282, le trouvère *Adam de la Hale* fit entendre une petite pièce pastorale que l'on a considérée comme un premier essai d'opéra-comique en France, intitulée le *Jeu de Robin et de Marion*, dans laquelle les airs prennent une allure plus libre, plus vive. Nous retrouverons, avec plus de détails, *Adam de la Hale* et sa pastorale dans l'article consacré à l'opéra-comique.

Les formes de la chanson commencèrent à se perfectionner en France vers la fin du règne de Louis XII et surtout au temps de François Ier. C'est la renaissance qui arrive, avec son cortège de découvertes qui vont donner aux lettres et aux arts un essor nouveau. François Ier fut lui-même poète et musicien.

La plupart des chansons de cette époque sont écrites à plusieurs voix, dans le style madrigalesque qui était alors en faveur. Les compositeurs commencent à donner à leur musique un rythme qui leur manquait auparavant.

Sous les règnes de Charles IX, de Henri III, de Henri IV, les poésies de *Berthaud*, de *Desportes*, de *Ronsard*, de *Baïf*, sont mises en musique par les musiciens *Beaulieu*, *Deschamps*, *Claudin*, *du Caurroy*. Les chansons de ces auteurs prennent une allure plus légère, plus gracieuse que celles des chansons antérieures.

Un grand nombre des airs de ces musiciens ont été adaptés sur des poésies différentes, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, et ceux-ci servirent de *timbres* aux chansons populaires. On appelle *timbre* un air choisi par des poètes de différentes époques pour leurs poésies.

Parmi les chansons à couplets connues, dès le XVIe siècle, il faut citer le *vaudeville* (1).

(1) Pour *voix de ville*.

Le *vaudeville*, appartient exclusivement aux Français et désigne, comme le *pont-neuf*, le *flonflon*, une chanson banale, un air qui court les rues de la ville. On a, plus tard, donné le nom de vaudevilles à des pièces de théâtres contenant des couplets (1).

Le roi de France Henri IV passe pour avoir lui-même cultivé l'art de la chanson; on lui attribue les paroles de la romance *Charmante Gabrielle*, dont *du Caurroy*, l'un de ses musiciens, écrivit la musique. Sous Louis XIII, les *airs de cour* de *Boisset* ou *Boesset*, surintendant de la musique du roi, devinrent célèbres. Au règne de Louis XIV, on voit la chanson et la romance prendre un essor nouveau en France, avec les musiciens *Lambert*, *Bernier*, *Campra*. Citons, de ce dernier, le motif populaire *la Fustemberg*, timbre de tant de couplets de vaudeville.

A partir du règne de Louis XV, la chanson amoureuse, la chanson grivoise et la romance tendre et élégiaque vont prendre une forme plus élégante, plus expressive. Parmi un grand nombre de compositeurs, citons plus particulièrement *Mondonville* (Narbonne 1711, Belleville 1773), auquel on attribue la musique de la célèbre chanson *Que ne suis-je la fougère!* dont les paroles étaient de *Riboutet*. Mondonville fut directeur du concert spirituel et fit représenter à l'Académie de musique plusieurs opéras, parmi lesquels un *Titon et l'Aurore*, que Louis XV et Mme de Pompadour patronnèrent en l'opposant aux musiciens de l'école italienne (les bouffons), qui avaient la préférence de la reine. Il composa plusieurs motets estimables et fut un des premiers, en France, à écrire quelques oratorios dans le style des oratorios italiens. Ce musicien de second ordre n'a, du reste, laissé aucun souvenir durable.

C'est dans la seconde moitié du XVIIIe siècle que la vogue de l'opéra-comique s'implante en France avec les œuvres de *Monsigny*, de *Philidor*, de *Grétry*, de *Dalayrac* et de bien d'autres encore, dans lesquelles se trouvent des chansons, des romances d'un tour gracieux, délicat, expressif.

La chanson et la romance françaises firent naître une quantité de petits chefs-d'œuvre de genre, pleins de grâce, de sensibilité expressive, et aussi d'esprit et de finesse.

La romance *Une fièvre brûlante* de *Grétry*, dans l'opéra *Richard Cœur de lion*, et l'air du *Plaisir d'amour*, de *Martini*, vont donner, dans ce genre de composition, au musicien le premier plan qui, jusqu'alors, avait appartenu au poète.

Jusqu'à la naissance du XIXe siècle, les Allemands, avec leurs *lieder* et

---

(1) Un Normand, nommé *Basselin*, composait des poésies dans le *Val de Vire*. Le nom *vaudeville*, donné à des petites poésies légères, ne serait autre chose qu'une corruption de langage de *Val de Vire*. Cette opinion a été émise par *Saumaize*, *Burette*, *Jean-Jacques Rousseau*.

leurs cantiques protestants, et les Italiens avec leurs chansons, leurs barcarolles, cultivèrent ce genre de composition avec un égal mérite.

Les romances et les chansons françaises eurent une grande vogue en Italie où, dès le XVIe siècle, on compose des chansons sous le titre de *canzonette alla Francese*, c'est-à-dire : *chansons dans le style français*. En retour, la venue, en France, de troupes italiennes d'opéra à plusieurs époques, au XVIIe et au XVIIIe siècles, qui firent entendre les ouvrages des maîtres italiens d'alors, contribua fortement au développement progressif de l'opéra et de l'opéra-comique en France (1).

Le succès obtenu à la fin du XVIIIe siècle par le *Plaisir d'amour* de *Martini* (2), la *Romance de Nina*, de *Dalayrac*, la chanson populaire *Il pleut, il pleut bergère!* composée en 1790 par *L.-V. Simon*, sur les paroles de *Fabre d'Églantine*; par le *Pauvre Jacques*, du chanteur-compositeur *Garat* et par tant d'autres chansons et romances d'un sentiment délicat et expressif, encouragea un grand nombre de musiciens français à se livrer de préférence au genre de la *romance*.

Il faut chercher l'origine de la *romance* dans une sorte de petits poèmes écrits dans la *romance (romanum rusticum)*, langue *romaine ou latine rustique* corrompue, qui fut la langue dominante jusqu'au VIIIe siècle (3).

Nos premières romances étaient des chants populaires parlant des principaux faits de l'histoire nationale. En Espagne, ce genre de poème, connu sous le nom de *romancero*, est devenu classique. Les trouvères et troubadours du moyen âge composèrent des petits poèmes de ce genre, avec des couplets et des refrains auxquels on adapta les mélodies primitives de ce temps.

Ces petits poèmes prirent le nom de chansons et de romances.

Chants patriotiques. — La période révolutionnaire, en France, va inspirer des chants patriotiques célèbres : *Rouget de Lisle*, avec *la Marseillaise* qui devint le chant national français, *Méhul*, le compositeur du *Chant du départ*, *Gossec*, avec ses hymnes patriotiques, *Catel* et son *Hymne à l'Égalité*, et bien d'autres encore, écrivirent, sous l'empire des idées de liberté qui se manifestaient alors, des chants pleins de vigueur et d'enthousiasme.

---

(1) Voyez les articles : *Drame lyrique* et *Opéra-comique*.

(2) *Martini* (J. P. E.), de son vrai nom *Schwartzendorf*, naquit à Freistadt, dans le Palatinat, en 1741, et mourut à Paris en 1816. Il séjourna en France depuis l'âge de 20 ans jusqu'à sa mort. Il composa plusieurs opéras : *L'Amoureux de 15 ans; Henri IV ou la bataille d'Ivry;* le *Droit du Seigneur*, dans l'ouverture duquel il intercala l'imitation du cri de certains animaux, *Sapho*, *Anette et Lubin*. Il composa de la musique militaire et des quatuors à cordes.

(3) Les premières histoires vraies ou fabuleuses étaient écrites en cette langue. Le mot *roman*, qui ne s'emploie plus que pour des histoires feintes, vient de là.

Au moment où l'étranger allait envahir la France, *Diétrich*, maire de Strasbourg, au milieu d'une réunion qui avait lieu chez lui, conseilla à un jeune officier du génie, appelé *Rouget de Lisle*, de composer un chant pour la patrie. *Rouget de Lisle* rentra chez lui et composa dans la nuit le *Chant de guerre de l'armée du Rhin*, sous l'empire des sentiments, tout vibrants du plus pur patriotisme, qui animaient son cœur de Français et de soldat. *Rouget de Lisle* fit entendre son œuvre le 24 avril 1792, chez Diétrich, et remplit d'enthousiasme tous les assistants. C'est cette scène que le peintre *Pils* a immortalisée dans un tableau célèbre que tout le monde connaît. Le *Chant de guerre de l'armée du Rhin* devint par la suite l'*Hymne des Marseillais* et simplement *la Marseillaise*. parce que les habitants du Midi l'adoptèrent et le chantèrent en toutes circonstances et surtout pour s'exciter au combat.

Rouget de Lisle (Lons-le-Saulnier, 10 mai 1760, Choisy-le-Roi 1836) a eu son nom popularisé par *la Marseillaise*, dont la paternité de la musique lui a été contestée. MM. *Julien Tiersot*, bibliothécaire au Conservatoire, et *Constant Pierre* ont publié à ce sujet des travaux intéressants.

L'orage révolutionnaire calmé, nous allons voir la douce romance prendre une large place dans les œuvres musicales du XIXe siècle. Successivement, *Plantade*, *Boieldieu*, *Auber* à ses débuts, *d'Alvimare*, *Choron*, *Blangini*, *Mme Gail*, *Romagnesi*, *Amédée de Beauplan*, *Panseron*, *Carbonel*, *Pradher*, *Mme Duchambge* et tant d'autres, donnent, dans un style tendre, gracieux, facile, une vogue soutenue à la romance en France dans la première moitié du XIXe siècle, alors qu'en Allemagne le génie de *Schubert* (1) va créer pour la romance un style plus large, plus vibrant, plus musical, dans une forme plus développée que celle de la romance à couplets avec refrain, et dans une manière dont il fut le créateur. Avec *Schubert*, la mélodie expressive et libre est créée; le *lied* allemand va désormais exercer une influence prépondérante, non seulement en Allemagne, mais encore en France. Jusqu'à la fin du second empire, la romance et les chansons légères à couplets et à refrains ont continué à avoir en France leurs compositeurs favoris tels que *Frédéric Bérat*, *Scudo*, *Loïsa Puget*, *Pierre Dupont*, *Paul Henrion*, *Clapisson*, *Wekerlin*. C'est la fin du règne de la romance et de la chanson qui, désormais, vont prendre place dans le répertoire des cafés-concerts.

Cependant, alors que les derniers accents de la romance agonisante se

---

(1) Né à Vienne en 1797, mort à l'âge de 31 ans en 1828. Parmi les célèbres lieder de Schubert il faut citer les plus connus : Le *Roi des aulnes*, *la Religieuse*, *la Sérénade*, *l'Ave Maria*. (V. l'article : *Musique de concerts*.)

font entendre, on voit grandir le règne du lied dans le style de *Schubert*. En Allemagne, *Mendelssohn* et *Schumann*, dont l'influence sur notre musique française fut considérable; en France, *Niedermeyer*, le musicien du poétique *Lac* de Lamartine, *Edmond Membrée*, le compositeur de *Page, écuyer et capitaine*, puis *Berlioz*, *Reber*, *Charles Gounod* et après eux *Saint-Saëns*, *Massenet*, *Théodore Dubois*, *Paladilhe* et tant d'autres, dans le style appartenant à chacun, vont donner à la mélodie le plus brillant et musical essor dans une forme renouvelée et une manière formant une transition entre l'ancienne romance et le lied allemand. Enfin *Gabriel Fauré* (1) et toute notre brillante phalange de maîtres français actuels donnent à la mélodie la forme de petits poèmes d'un caractère réformateur et libre.

A côté de ces belles mélodies d'un style élevé et d'une musicalité si puissante, la chanson grivoise et la chansonnette ne cessent de faire entendre leurs accents légers, n'ayant aucune valeur musicale, mais dont les rythmes gais et sautillants font la joie de ceux qui aiment les plaisirs faciles.

La chanson scolaire. L'orphéon. — Une autre forme intéressante de la chanson existe dans la *chanson scolaire* à une ou plusieurs voix, introduite dans nos écoles modernes françaises à l'imitation des écoles allemandes dans lesquelles les enfants chantaient depuis longtemps déjà des *lieder* appropriés à leur âge.

En 1819, M. de Gérando, secrétaire général de la Société pour l'instruction élémentaire, propose à cette société d'introduire l'étude du chant dans les écoles primaires de Paris. Cette proposition est adoptée, et sur la recommandation du poète chansonnier *Béranger*, *Wilhem* est chargé de cet enseignement et compose à cette occasion sa célèbre *Méthode de musique vocale*. Ce fut le premier ouvrage de ce genre publié en France. Telle est l'origine de l'étude de la musique vocale et du solfège dans les écoles de Paris.

Bocquillon-Wilhem, plus connu sous le nom de *Wilhem*, (Paris 1781-26 avril 1842) auteur d'ouvrages pour l'enseignement mutuel de la musique vocale, aidé par son ami Béranger, imagina des réunions périodiques des élèves de toutes les écoles municipales et de chanteurs en un seul chœur, qu'il désigna sous le nom d'*orphéon*, faisant dériver le nom de sa création, d'*Orphée*, le dieu-musicien de l'antiquité. Au mois d'octobre 1833, le premier essai de cette réunion de chanteurs eut lieu à Paris. Le succès obtenu par les premiers concerts de l'orphéon entraîna la création d'écoles d'adultes dont les progrès contribuèrent à répandre pour le chant le goût de la musique à Paris et en province, où s'établirent successivement des écoles de chant à

(1) On trouvera dans les articles consacrés à l'opéra et à la musique de concert une étude détaillée des œuvres des maîtres contemporains.

l'instar de celles de la capitale. Plusieurs sociétés chorales, indépendantes les unes des autres, furent successivement créées et donnèrent naissance aux *sociétés orphéoniques*. Des concours annuels furent institués entre les diverses sociétés de Paris et celles de la province et de l'étranger. Ces luttes fraternelles ont donné naissance à de belles fêtes musicales organisées par les municipalités dans les différentes villes de France et de l'Étranger.

Wilhem fut en France le premier propagateur de la composition chorale populaire à l'imitation de celle déjà usitée en Allemagne, en Angleterre, en Suède, en Suisse. En Allemagne, *Zelter* (Berlin 1758-1832), grand ami de *Gœthe* et compositeur distingué, qui a eu le grand honneur de compter parmi ses élèves le célèbre *Mendelssohn*, fonda une société lyrique pour laquelle il écrivit un nombre considérable de chœurs à quatre voix d'hommes.

De nombreux chœurs pour voix d'hommes, pour voix d'enfants et enfin pour voix mixtes, ont été composés depuis la fondation de l'orphéon en France.

Aux premiers essais de quelques compositeurs sincères mais inexpérimentés dans l'art d'écrire, des maîtres tels qu'*Ambroise Thomas*, *Gounod*, *Bazin*, *Ernest Boulanger*, *Limnander*, viennent apporter au répertoire orphéonique des œuvres intéressantes. *Laurent de Rillé* compose de nombreux chœurs avec un art subtil, et souvent heureusement inspiré, qui lui crée une popularité et une autorité incontestées. Puis, *Léo Delibes*, *Massenet*, *Paladilhe*, *Théodore Dubois*, *Émile Pessard*, *Wormser*, *Paul Vidal*, *Leroux*, *A. Chapuis*, *de la Tombelle*, *A. Reucshel*, *A. Georges*, *Paul Rougnon* et une quantité de musiciens distingués qu'il est, hélas ! impossible de citer tous ici, tant leur nombre est élevé, enrichissent la littérature musicale chorale d'œuvres d'une musicalité d'un rare mérite. Je ne puis cependant ne pas nommer *Henri Maréchal* (Paris, 1842) qui a consacré à l'orphéon une part importante de ses travaux, avec de brillantes et expressives scènes chorales, dans lesquelles se remarquent d'heureux effets dans l'art difficile de la composition pour quatre voix d'hommes.

L'enseignement de la musique vocale dans les écoles de la ville de Paris, et plus tard dans celles des départements, date donc des années comprises entre 1825 et 1830. Depuis cette époque, les *chants scolaires* n'ont cessé de faire partie de l'enseignement musical des écoles. Les compositeurs *Gounod*, *François Bazin*, *Danhauser* et plus tard *Auguste Chapuis* (1), *Maurice Bouchor*, *Tiersot* et toute une pléiade de musiciens et de professeurs de grand mérite, ont créé pour la jeunesse de nos écoles un répertoire varié de chansons scolaires.

Les Noëls. — Cet article sur le chant mélodique et la chanson, serait incomplet s'il n'y était parlé des anciennes chansons en l'honneur de la naissance du Dieu des chrétiens, auxquelles on a donné, pour cette raison, le nom de *Noëls*. Les vieux airs de ces *Noëls* ont une couleur, une saveur pleine de charme, avec leurs rythmes simplets et leur naïve allure d'*anti*

(1) *M. Auguste Chapuis*, professeur d'harmonie au Conservatoire, inspecteur général de l'Enseignement du chant dans les écoles de la ville de Paris, est un des plus distingués et estimés compositeurs de notre époque contemporaine.

quité. En France, chaque province avait ses Noëls; d'où les *Noëls provençaux*, les *Noëls bretons* etc. (1).

Il faut également faire mention des chants et des chansons populaires qui représentent avec vérité le caractère moral d'une nation et d'une époque (2).

Considérations sur la mélodie. — Telle est, rapidement passée en revue, depuis sa forme primitive des anciens temps jusqu'à celle, si prodigieusement recherchée, de notre époque, la marche progressive de la *mélodie.*

Dans la musique des maîtres allemands tels que *Jean-Sébastien Bach, Mozart, Beethoven*, la mélodie et l'harmonie s'identifient à un tel point qu'il est impossible de les isoler sans les anéantir toutes les deux.

Chez les mélodistes italiens et français de l'école de *Rossini* et d'*Auber* (XIXe siècle), la mélodie règne souverainement, et peut se séparer de l'harmonie sans perdre de sa couleur ni de son expression. Le contraire a lieu chez les maîtres qui ont adopté, dans le drame lyrique, les usages wagnériens et modernistes : le plus souvent, c'est la partie harmonique qui conserve sa force et son intérêt malgré la suppression de la mélodie.

Bibliographie : Gevaert, la Mélopée antique dans le chant de l'église latine. — Histoire et théorie de la musique grecque (1881). — *Bourgault-Ducoudray,* Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient. — *Aubry,* Trouvères et troubadours. — *Jean Beck* La musique des troubadours. — *Dinaux,* Trouvères, jongleurs et ménestrels. — *Constant Pierre,* Les chants patriotiques révolutionnaires. — *Wekerlin,* La chanson populaire en France. — *Lavoix et Lemaire,* Histoire du chant. — *Tiersot,* Les fêtes et les chants de la Révolution française. — *Brancour,* Étude sur la Marseillaise. — *Schuré,* Histoire du lied ou la chanson populaire en Allemagne. — *Henri-Maréchal,* Histoire de l'orphéon. — *H.-A. Simon,* Histoire de l'Orphéon.

---

(1) Au XVIIIe siècle, on donna le nom de *Noëls* à des chansons satiriques dont les paroles étaient adaptées à de vieux airs de Noëls.

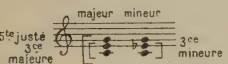
(2) Un grand nombre de recueils de chants populaires ont été publiés. L'érudit musicographe et distingué compositeur *M. Vuillermoz,* a fait paraître dernièrement plusieurs chants populaires français et canadiens pleins de *saveur* et habilement harmonisés.

On trouvera au chapitre consacré aux instruments de musique une étude concernant la *voix humaine* et l'*art du chant.*

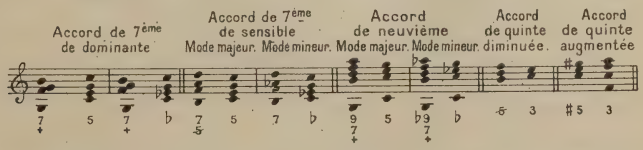
CHAPITRE III

Les Sciences harmoniques.

L'Harmonie. Définition. Les accords. — L'Harmonie, considérée comme simultanéité de sons, est la science des accords et l'art de les enchaîner les uns aux autres.

Les accords sont formés de la réunion simultanée de plusieurs intervalles, (au moins deux). Les accords qui ne renferment que des intervalles consonants, tels que la tierce, la quarte, la quinte, la sixte, l'octave, forment l'*harmonie consonante* et, aussi, l'*harmonie de repos*, parce que ces accords donnent l'impression d'un repos, d'une conclusion. Tel est l'*accord parfait.* 

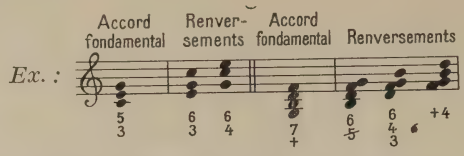
Les accords formés d'intervalles dissonants, tels que la seconde, la septième, la neuvième, les accords contenant des intervalles diminués ou augmentés constituent l'*harmonie dissonante*, d'où résulte l'*harmonie de mouvement* qui tend à se porter sur l'*harmonie de repos*. Parmi ces derniers sont les *accords de septième* et de *neuvième :*



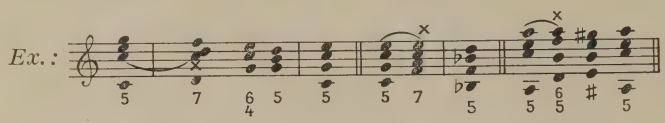
Les intervalles entrant dans la constitution d'un accord placé au-dessus d'une note grave (note de basse), appelée *note fondamentale*, s'indiquent au moyen des chiffres qui leur correspondent. Ce procédé constitue le système de la *basse chiffrée.* (V. les exemples.)

Les différents accords sont susceptibles de plusieurs modifications, dont voici les principales : le *renversement*, qui transporte la note grave d'un

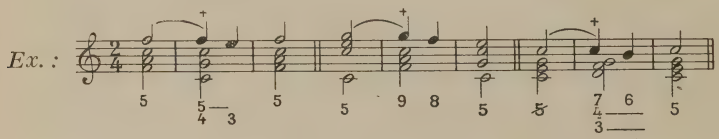
accord à une partie supérieure et crée un *accord renversé* résultant de l'accord type fondamental.



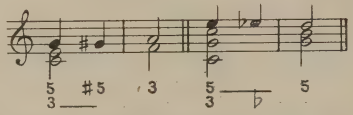
La *prolongation* fait qu'une note d'un accord se prolonge sur l'accord suivant et entre dans la formation de ce dernier.



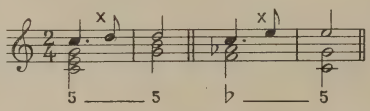
Le *retard* (ou *suspension*) avec lequel une note d'un accord, prolongée sur l'accord qui suit, mais étrangère à ce second accord, *retarde* momentanément l'attaque de la note intégrante de l'accord.



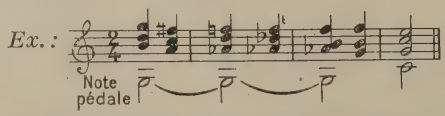
L'*altération* élève ou abaisse d'un demi-ton chromatique une ou plusieurs notes d'un accord :



L'*anticipation* fait entendre sur un accord une note qui lui est étrangère et qui appartient à l'accord suivant :



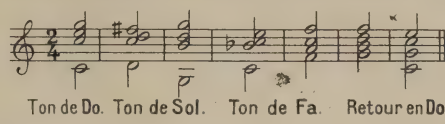
La *pédale* est une note prolongée au-dessus de laquelle passent plusieurs accords dont elle ne fait pas partie.



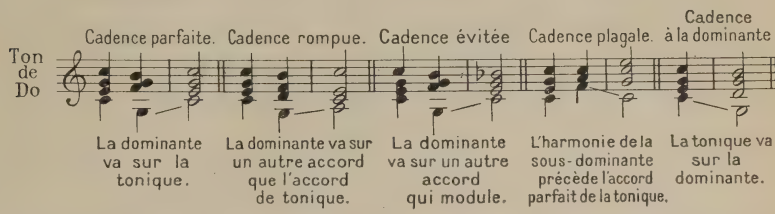
L'enchaînement des différents accords, appelé *agrégation d'accords*

engendre plusieurs combinaisons harmoniques, parmi lesquelles la *modulation*, les *cadences*, les *marches d'harmonie*.

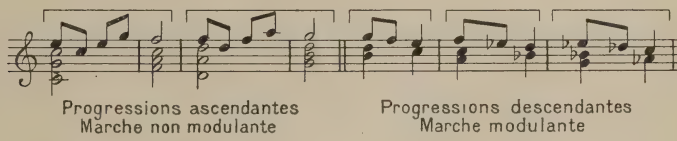
Au moyen de la *modulation*, on *module* en passant d'un ton à un autre.



Les *cadences* sont les différentes manières de terminer une phrase musicale ou un fragment de la phrase elle-même.



Dans les *marches d'harmonie* (ou progressions) une succession d'accords se reproduit symétriquement soit en montant, soit en descendant.

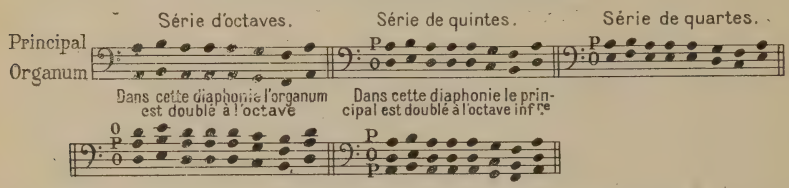


Histoire. — La question de savoir si les peuples de l'antiquité, et surtout les Grecs et les Romains, ont connu l'harmonie a été très discutée. On croit pouvoir affirmer que leur musique était essentiellement mélodique, et qu'en fait de simultanéité de sons, ils faisaient surtout usage de l'*homophonie*, c'est-à-dire le système de sons semblables dans lequel tous les sons se font à l'unisson et de l'*antiphonie*, qui présentait des sons résonnant à l'octave les uns des autres.

C'est vers le VIIe siècle qu'il faut arriver pour trouver une définition du mot *harmonie*, entendue dans le sens de simultanéité de sons : « La musique, dit dans ses *Sentences*, *Isidore de Séville*, qui vivait à cette époque, est une modulation de la voix; c'est aussi une concordance de plusieurs sons et leur union simultanée. » Au IXe siècle, *Hucbald de Flandre* donne une définition du même mot montrant que le goût pour l'harmonie et ses progrès commencent à se dessiner de plus en plus : « L'harmonie, dit-il, est un accord agréable de sons dissemblables réunis entre eux. »

La diaphonie. L'organum. — A la fin du IXe siècle, au Xe siècle, et au XIe siècle, on ne connaissait qu'une façon de musique à plusieurs parties dans laquelle chaque note était accompagnée de son octave ou de sa quinte ou de sa quarte. Ce système s'appelait *diaphonie* (du grec *dia*, dans le sens de dispersion, et *phonê*, voix) et *organum*. Cette harmonisation se plaçait au-dessus ou au-dessous d'un chant (un plain-chant d'église), que l'on désignait sous le nom de *principal*.

Exemple de diaphonie et d'organum



Dans l'exemple suivant on voit un progrès pour l'harmonie. L'unisson, la seconde, la tierce mineure, la quarte et la quinte y sont employés avec les trois mouvements direct, oblique et contraire.

Ces exemples ont été empruntés par *de Coussemacker* (1805-1876), dans son *Harmonie au moyen âge*, aux traités d'*Hucbald* (IXe et Xe siècles), publiés par l'abbé *Gerbert*, célèbre publiciste allemand (1720-1792), dans son ouvrage : *Ecrivains ecclésiastiques sur la musique sacrée* (Scriptores ecclesiastici de musica sacra) (1784).

On appelait *organiser* ce que nous appelons aujourd'hui harmoniser, c'est-à-dire l'art d'écrire à plusieurs parties (1).

Le déchant. — Cependant, la *diaphonie* et l'*organum* vont enrichir leur domaine de l'adjonction de la tierce majeure et mineure. On peut donc faire entendre un accord parfait, puisque toutes les consonances vont être employées. Ce perfectionnement de la diaphonie s'appelle *discant*, puis *déchant*, du latin *discantus*, *dis* qui veut dire division, doublement, et *cantus*, chant. *Discant* (ou *déchant*) signifiait chant double et consistait en effet à

(1) Dans « l'*Harmonie au moyen âge* », l'érudit de Coussemacker dit qu'*Hucbald*, moine de Saint-Amand, en Flandre, qui vivait à la fin du IXe siècle et au commencement du Xe siècle, est le premier auteur du moyen âge qui traite de l'harmonie avec tous les détails pratiques propres à nous en donner une idée nette et exacte. On trouvera à la fin de cet ouvrage un *Traité d'organum*.

faire entendre plusieurs chants ensemble. Au XIIe siècle et XIIIe siècle, dit de *Coussemacker* dans l'*Art harmonique* aux XIIe et XIIIe siècles, le déchant était le terme générique sous lequel on désignait toutes les compositions harmoniques mesurées, alors que l'*organum*, ou la *diaphonie*, étaient inhérents au plain-chant, non soumis à la mesure, et indiquaient la coexistence de deux sons d'égale valeur.

Le déchant fut d'abord une espèce de *contrepoint* que l'on ajoutait au plain-chant d'église, c'est-à-dire que tandis qu'une partie chantait le plain-chant, une autre partie, et quelquefois plusieurs autres, faisait entendre une série de notes rythmées formant harmonie sur ce plain-chant.

Les *hoquets*, condamnés dans une bulle du pape Jean XXII datée de 1322, consistaient, dans le déchant du moyen âge, à entrecouper ou à interrompre par des silences les notes d'une ou de plusieurs parties; mais ce qui avait été admis d'abord, soit pour donner du repos à la voix dans certaines pièces de longue haleine, soit pour amener une nouvelle variété dans les compositions harmoniques, devint bientôt l'objet d'abus excessifs et de mauvais goût, qui détruisaient l'intégrité du chant grégorien et contre lesquels s'élevèrent les maîtres célèbres et les autorités ecclésiastiques. Les hoquets du déchant du moyen âge ont, croit-on, donné naissance à ce que nous appelons *contre-temps*.

Le *déchant* comprenait plusieurs formes de compositions dont les principales étaient le *motet*, le *rondeau*, le *conduit*.

Le motet. — Le *motet* du moyen âge était un genre de composition pour musique religieuse à plusieurs voix. Dans le *motet* à deux voix, la voix qui exécutait la partie de plain-chant, au-dessus duquel se faisait le travail d'harmonisation, s'appelait *teneur* ou *ténor*, parce qu'elle tenait (exécutait) le chant principal (1). L'autre partie s'appelait le *discant* et accompagnait le *ténor*. Lorsque le motet était à trois voix, le ténor, celui qui exécutait la partie de plain-chant, se mettait à la partie inférieure; la voix intermédiaire s'appelait *motetus* (motet) et la partie supérieure *triplum* (troisième).

D'après quelques étymologistes, *motet* dériverait de *mot*, parce que, dans ce genre de composition, chaque période était fort courte, et les répétitions du même mot étaient fréquentes, ce qui faisait dire que les compositeurs en auraient fait un *jeu de mots*, d'où *motet* (2).

De nos jours, le *motet* n'a aucun rapport avec celui du moyen âge, et consiste dans une composition religieuse sur des paroles liturgiques à une ou à plusieurs voix.

---

(1) Du latin : *tenere*, tenir. Origine du mot *ténor*, la voix aiguë des hommes.

(2) On a encore fait dériver *motet* du latin *movere*, se mouvoir, en raison du déchant en musique mesurée qui était placé au-dessus du plaint-chant.

Le rondeau. — Le *rondeau* était une sorte de déchant avec des répétitions de la même mélodie.

Le conduit. — Le *conduit* (conductus) était une composition à plusieurs parties dans laquelle la partie de chant, qui servait de partie principale, de thème, conduisait par ce fait les autres parties.

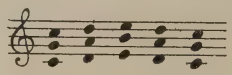
Traité de déchant. — Un théoricien célèbre, docteur de l'Université de Paris, *Jean de Muris* (ou *de Meurs*), né vers 1270 et mort en 1320, contribua au progrès de la science harmonique et publia un *Traité de déchant* dans lequel se trouvent des règles précises sur la nature des intervalles, sur leur emploi et sur leur mouvement dans l'harmonie.

Il reconnaît comme consonances parfaites l'unisson, la quinte et l'octave, et, comme imparfaites, les tierces majeure et mineure et la sixte majeure. La sixte mineure ne fut admise que plus tard.

Il dit qu'on doit éviter (*autant qu'on le peut*), dans la musique à *deux parties*, la succession ascendante et descendante de deux consonances parfaites. Toutefois, il les tolère dans l'harmonie à quatre parties, lorsque l'harmonie est complète, c'est-à-dire lorsque ces deux sons sont entendus avec la tierce et l'octave, pour la succession de deux quintes, et avec la tierce et la quinte pour la succession de deux octaves. Il dit encore qu'on ne doit commencer et finir un contrepoint que par une consonance parfaite. On remarquera que, sauf la tolérance des deux quintes et des deux octaves consécutives, mais seulement à quatre parties et avec une harmonie complète, tous les préceptes que nous venons d'énumérer sont encore en usage de nos jours dans l'étude du contrepoint scolastique.

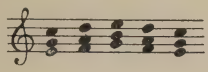
Au XIVe siècle, *Guillaume de Machaut* (ou de *Machau*), poète et musicien français réputé, traite l'harmonie à quatre parties d'après les préceptes de *Jean de Muris.*

Le faux-bourdon. — Au XIVe siècle et au XVe, on adopta un nouveau genre de composition. Jusqu'alors dans le système de la diaphonie, le plainchant, placé à la partie supérieure, pouvait être à volonté reproduit à l'octave inférieure, ce qui produisait des suites de quintes entre cette octave et la partie qui *diaphonisait*, laquelle se trouvait en quarte avec le plainchant supérieur.

Ex. : 

On eut alors l'idée de supprimer cette partie grave, qui faisait double emploi avec la partie aiguë, et de la remplacer par une autre partie qui

formait une *suite de sixtes* avec la partie supérieure et qui suivait la partie intermédiaire à *la tierce inférieure.*

Ex. : 

Cet usage aurait pris le nom de *faux-bourdon*, c'est-à-dire *fausse basse* (bourdon étant synonyme de basse), parce que la véritable basse eût été la reproduction à l'octave inférieure de la partie supérieure, si, comme nous venons de l'expliquer, cette reproduction n'avait été supprimée.

Plus tard, le système des marches de sixtes du faux-bourdon fut définitivement abandonné et remplacé par une harmonie plus régulière et plus riche d'éléments variés. Le nom de *faux-bourdon* fut également appliqué (et l'est encore de nos jours) à une harmonisation d'une partie de plain-chant à plusieurs voix, consistant à n'admettre que l'accord parfait, en rejetant les dissonances, les suspensions ou prolongations. Cette harmonie, très élémentaire, suit le chant note contre note, avec un rythme uniforme (1).

Le système du *déchant* se perfectionna sous l'impulsion de compositeurs de talent et donna naissance au *contrepoint* qui fut l'art d'écrire à plusieurs parties et qui forma la première grande période de l'harmonie, dans laquelle furent inventés *l'imitation*, le *canon* et la *fugue*. Les deux derniers datent du XVe siècle.

Le contrepoint (*Définition.*) — Le *contrepoint* est l'art d'écrire à plusieurs parties simultanées (vocales ou instrumentales) selon certaines règles afin de produire un tout harmonique. On trouve l'étymologie du mot *contrepoint* dans la basse latinité du moyen âge. En latin, *ponere punctum contra punctum*, étaient des locutions signifiant : *placer point contre point*, mettre des *notes contre des notes.*

Les notes, dans l'origine, étaient représentées par des *points* placés sur une portée et le mot *contre-point* s'appliqua au système d'écriture. Plus tard, il désigna non seulement le système de notation mais encore le morceau de musique composé.

L'*harmonie*, avec ses accords, accompagne une partie principale dont elle dépend et par laquelle elle est engendrée.

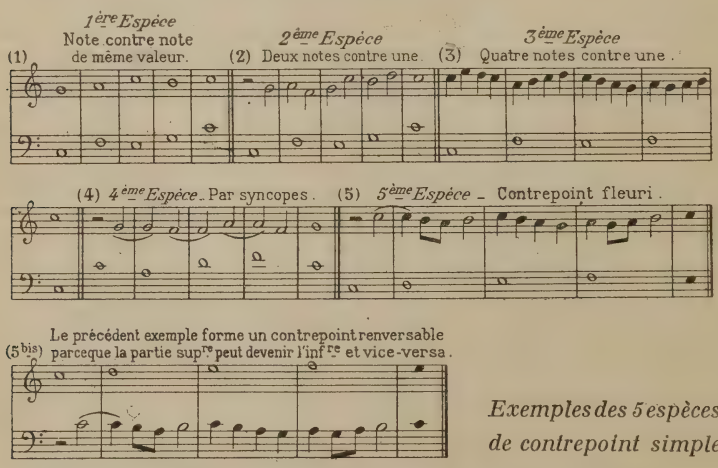
Le *contrepoint* résulte également de la science des sons simultanés et est formé de la simultanéité de plusieurs parties. Mais, chacune de ces parties

(1) On a donné au mot de *faux-bourdon* une autre origine que celle indiquée plus haut : le mot *faux* désigne la voix humaine la plus aiguë, le *faucet*, ainsi appelée parce qu'elle vient du gosier (en latin *fauces*). Le mot *bourdon* signifie un son grave. Le *faux-bourdon* est donc un chant qui réunit les voix aiguës aux voix graves.

a sa personnalité propre. C'est une sorte de superposition de plusieurs mélodies différant entre elles par le rythme pour former cependant un ensemble harmonieux et euphonique.

Le contrepoint est *simple*, quand il est écrit de façon à n'avoir qu'une seule partie qui puisse figurer régulièrement au grave comme basse, ou il est *renversable*, c'est-à-dire combiné de manière que deux, trois, ou quatre des parties simultanées dont il est composé, peuvent jouer tour à tour le rôle de basse régulière, en étant transportées au grave (1). L'interposition de ces différentes parties pouvant jouer tour à tour le rôle de partie supérieure, de partie intermédiaire et de partie de basse (partie grave) dans des conditions de soumission à certaines règles établies, a fait donner le nom de *renversable* à ce genre de *contrepoint*, parce qu'en effet ces différentes parties *se renversent* en changeant de place.

Il y a cinq espèces de *contrepoint simple* pouvant être écrites avec un nombre arbitraire de parties : la première espèce se fait *note contre note* de même valeur, et est appelée contrepoint *égal*, *syllabique* ou *faux-bourdon*. La seconde espèce se fait avec *deux notes contre une*; la troisième avec *quatre notes contre une* et était anciennement appelée par ce fait *contrepoint inégal*. La quatrième espèce a lieu avec l'emploi de la syncope et est nommée *syncopée* ou *par syncope* ou *liée* ou *entrelacée*. La cinquième espèce de contrepoint simple prend le nom de *contrepoint fleuri* (on l'appelait autrefois *mixte*); elle est formée de toutes les espèces différentes dont il vient d'être parlé. (Voyez les exemples ci-dessous.)



Exemples des 5 espèces de contrepoint simple

(1) Le contrepoint renversable est appelé *contrepoint double* lorsqu'il est constitué par deux parties pouvant jouer tout à tour le rôle de basse (partie inférieure ou grave).

Au xve et au xvie siècles, en dehors des chansons populaires ou des airs de danses, toutes les compositions musicales étaient écrites dans le style du contrepoint. Le talent des maîtres de cette époque consistait à varier les formes d'écriture en inventant de nouveaux procédés de composition.

Outre les procédés cités plus haut, il y avait le *contrepoint obstiné*, avec un seul trait de chant répété sans cesse par une voix, pendant que les autres suivaient une progression ordinaire; le *contrepoint à la droite*, dans lequel toutes les notes se suivaient conjointement : le *contrepoint* sauté qui était l'opposé du précédent, et dans lequel le chant saute continuellement, sans jamais aller diatoniquement.

Le *contrepoint fugué* est celui qui admet les procédés de la *fugue*. La *fugue* est du reste établie sur les lois et les divers éléments qui constituent la science du contrepoint. Elle en est pour ainsi dire un *dérivé*. — On appelait *contrepoint sur le livre*, celui que les choristes, dans les églises, improvisaient de tête sur le plain-chant, à livre ouvert.

Le *contrepoint* est *libre* lorsqu'il tolère certaines licences et *rigoureux* quand il est strictement et absolument soumis aux règles établies par les maîtres et la tradition scolastique.

En style d'école, on appelle *plain-chant* ou *chant donné* une partie donnée sur laquelle les élèves doivent s'exercer.

L'imitation. — L'*imitation* consiste dans la répétition immédiate, à une mesure (quelquefois à deux) ou à une partie de mesure de distance d'une phrase musicale ou d'un simple fragment mélodique faite par une autre voix ou un autre instrument.

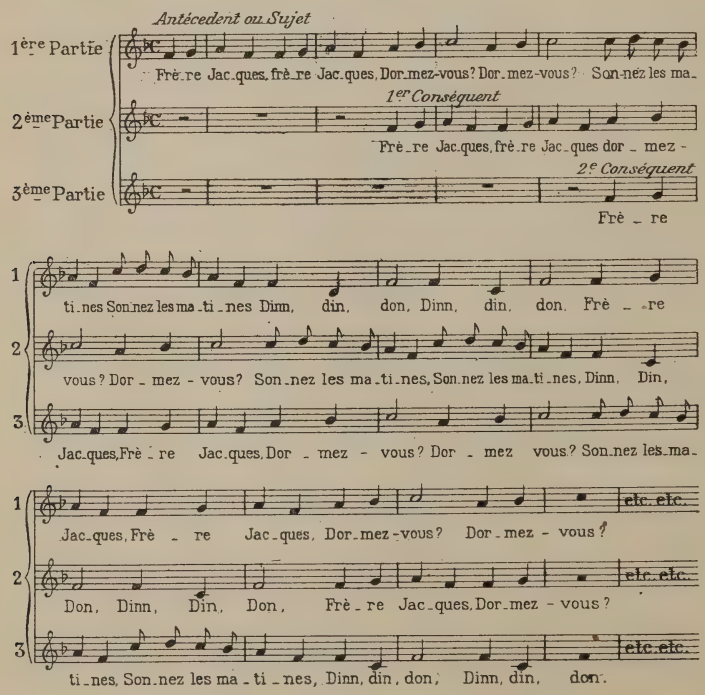
Dans la composition musicale, l'emploi de l'imitation sous ses formes variées, peut se faire de trois manières qui constituent trois genres : dans le premier genre, l'imitation proprement dite peut être interrompue lorsque la marche de la composition l'exige; dans le second, appelé *imitation canonique* ou *canon*, on s'impose l'obligation de continuer l'imitation exacte jusqu'au bout du morceau; le troisième genre a lieu quand l'imitation est périodique, c'est-à-dire interrompue et reprise dans une autre forme, dans le courant du morceau . c'est ce qu'on appelle la *fugue*. Dans l'imitation *canonique* ou *rigoureuse*, on imite exactement les figures de notes et la succession des intervalles, contrairement à l'*imitation libre* ou *métrique* qui n'imite que les figures de notes.

On trouvera dans les lignes consacrées au *canon*, des détails théoriques complémentaires et des exemples pour l'*imitation*.

Le canon. — Le *canon* est une forme de composition musicale à plu-

sieures parties dont l'*imitation* est la base et le principe et dans laquelle chaque partie, partant l'une après l'autre, répète un même chant. Le canon offre cette particularité que la mélodie s'accompagne par elle-même pendant toute la durée du morceau. Cette mélodie (ce chant) est prise successivement par deux, trois ou un plus grand nombre d'instruments et de voix à la distance d'un certain nombre de mesures ou de temps de mesures, de telle sorte que ces instruments ou ces voix produisent un ensemble harmonieux et correct. La partie partant la première est appelée *sujet* ou *antécédent*. L'*antécédent* propose le chant, lequel est repris à quelques temps ou à une ou plusieurs mesures après, à un intervalle quelconque, par une autre partie appelée *conséquent* et formant *imitation canonique*.

La composition d'un canon est soumise à certaines règles principales : 1° la partie imitante, le *conséquent*, doit reproduire exactement les intervalles existant entre les notes de l'*antécédent ;* 2° les différentes parties qui *résolvent* le *canon* doivent être formées des mêmes valeurs de notes et de silencesque la partie qui propose le chant *(antécédent)*. La lecture du canon populaire : *Frère Jacques*, donnera une idée parfaite de ce genre de composition :



Ce *canon* a été terminé ici d'une manière donnant la sensation d'une fin, mais il pourrait être continué de la sorte à l'infini et prendre le nom de *canon perpétuel.* Il est écrit à trois parties, mais il peut être également chanté à deux parties, en supprimant la troisième. On pourrait également en ajouter une quatrième.

Lorsque l'*antécédent* (partie qui propose le chant) est imité par le *conséquent* à la distance d'un intervalle de seconde, de tierce, de quarte, de sixte, de septième ou d'octave, on dit que le canon est à la seconde, à la tierce, à la quarte, à la quinte, à la sixte, à la septième, à l'octave. Les plus usités sont en premier lieu à l'unisson ou à l'octave et ensuite à la quarte et à la quinte.

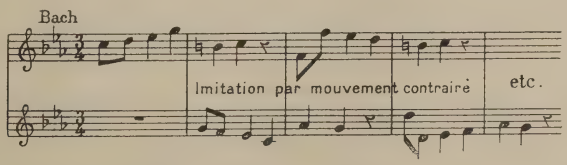
Le canon *Frère Jacques* écrit ci-dessus est à l'unisson, parce que chaque partie entre et chante exactement à la même place que la précédente.

Les canons sont doubles, triples, quadruples, quand deux ou trois ou quatre sujets ou antécédents différents sont imités par deux ou trois ou quatre parties. Le canon d'une seule partie principale est appelé *canon simple.*

Le mot canon dérive du Grec : *kanon* qui signifie, règle, loi. On écrivait anciennement, en tête du morceau, des instructions, des avertissements, afin d'éclairer le lecteur et qu'on appelait en Italie : *canoni.* Puis, plus tard, par métonymie, on appliqua le nom de ces instructions, de ces avertissements, à la composition elle-même.

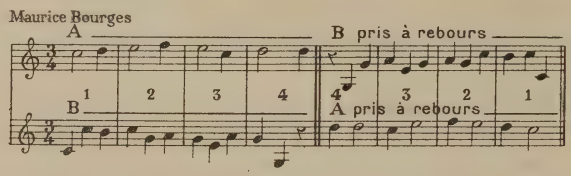
On trouve les premiers rudiments du canon dans les œuvres des musiciens du XIVe siècle. Un célèbre musicien belge du XVe siècle, *Jean Ockeghem,* en a perfectionné la forme. Dans les siècles suivants, le canon s'enrichit d'une quantité considérable de variétés et atteignit son apogée de vogue aux XVIIe et XVIIIe siècles, grâce à la savante mais quelque peu pédantesque ingéniosité des vieux maîtres italiens.

Parmi ces variétés de canons, sortes de problèmes compliqués dont *les solutions* faisaient la joie et flattaient la vanité de ceux qui parvenaient à les trouver, citons : *Le canon par mouvement contraire* dans lequel les intervalles ascendants sont reproduits en descendant et les intervalles descendants en montant.



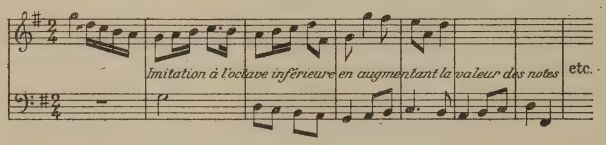
Le *canon circulaire* dans lequel l'imitation change de ton et le chant est

reproduit douze fois en parcourant douze tons; le *canon énigmatique* dont on ne fait connaître que la mélodie (antécédent), sans indiquer où doivent se faire les entrées des différentes parties formant imitation, l'énigme consistant à trouver la place de ces entrées; le *canon en écrevisse* ou *rétrograde* dans lequel l'imitation se fait à reculons et dont le mécanisme consiste en ce que la dernière note s'accorde avec la première, l'avant-dernière avec la seconde, et ainsi de suite, de sorte que l'une marche à reculons, tandis que l'autre procède directement.

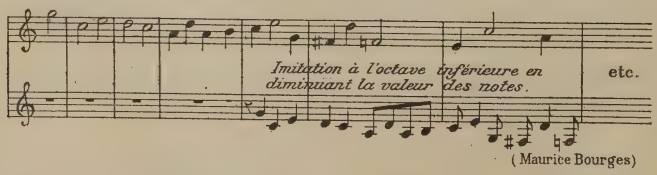


Dans le *canon* (ou l'imitation) *par augmentation*, les notes de la partie qui imite sont augmentées de valeur, de telle sorte que les noires y deviennent des blanches, les croches des noires et ainsi de suite. Au contraire, dans le *canon* (ou l'imitation) *par diminution*, les notes de la partie qui imite sont diminuées de valeur, de telle sorte que les blanches deviennent des noires, les noires des croches, et ainsi de suite.

Imitation canonique par augmentation.



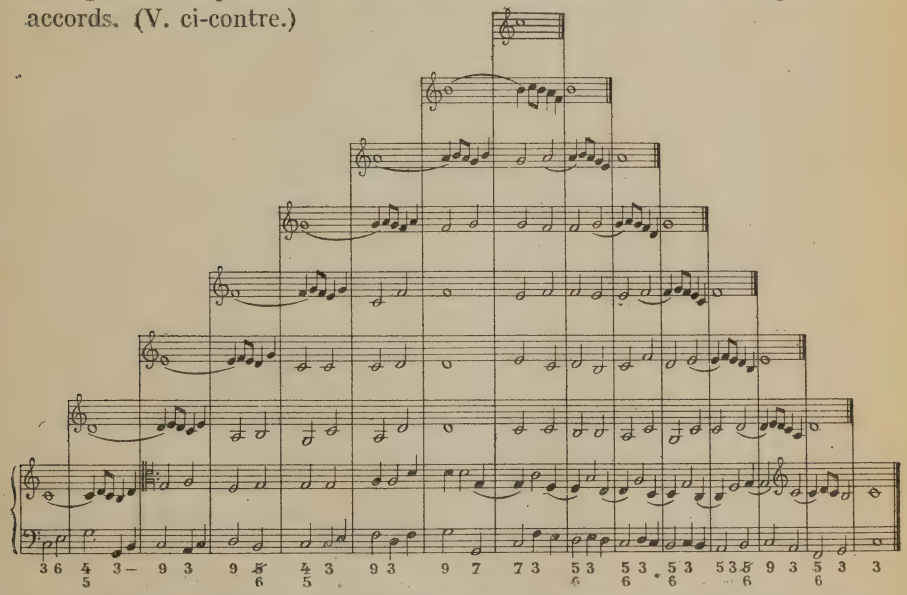
Imitation canonique par diminution.



Citons encore le *canon fermé* dont la mélodie seule est écrite et dont il faut trouver l'imitation; le *canon ouvert*, dont toutes les parties sont écrites et dont la résolution est faite. On appelle *solutions* les imitations à trouver sur des sujets proposés (antécédents). Un canon qui admet beaucoup de solutions et dont les parties s'élèvent à un grand nombre est

désigné sous le nom de *canon polymorphus*, mot tiré du grec, qui veut dire de *beaucoup de formes.*

Au commencement du XIXe siècle, le canon fut pratiqué avec succès dans le style d'école, même en France, notamment par le compositeur *Henri Berton*, le compositeur célèbre de *Montano et Stéphanie* et du *Délire.* L'auteur de *la Musique et son Histoire* possède un manuscrit autographe et signé par Henri Berton, dans lequel on voit un curieux travail contrapontique et canonique dont on trouvera ci-contre le fac-similé. Ce travail a une forme triangulaire. A gauche, se trouvent les notes ascendantes de la gamme de *Do.* Chaque partie ascendante entre avec deux mesures formant une imitation canonique à la seconde supérieure. A droite sont placées les notes descendantes de la gamme de Do. Chaque partie descendante se termine par deux mesures formant imitation à la seconde inférieure. Ce triangle canonique est construit sur une basse chiffrée indiquant les accords. (V. ci-contre.)



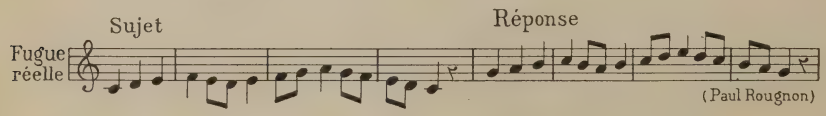
La fugue. *(Définition.)* — La fugue est un genre de composition musicale à plusieurs parties vocales ou instrumentales, fondé comme le canon sur le principe de l'*imitation*, et qui consiste dans la reproduction par plusieurs parties différentes d'un dessin mélodique proposé par l'une d'elles, ce qui fait que les parties semblent se *fuir* et se poursuivre l'une l'autre dans les reprises sucessives du thème principal. Le nom de *fugue* (du latin *fuga*, fuite) lui vient de cette particularité.

Les principaux éléments dont se compose la fugue au point où elle est progressivement arrivée de nos jours sont : 1° le *sujet*, thème qui forme la phrase principale sur laquelle est échafaudé le morceau et qui doit être imité par les différentes parties après avoir été proposé par l'une d'elles. Autrefois, le sujet s'appelait aussi *antécédent*.

2° La *réponse*, qui est l'imitation du *sujet* prise par une autre partie. La réponse s'appelait autrefois *conséquent*, c'est-à-dire : phrase musicale qui est la *conséquence*, qui procède d'une autre, appelée *sujet* ou *antécédent*.

3° Le *contre-sujet*, qui est une phrase servant d'accompagnement au *sujet* et à la *réponse*. Dans les fugues à un grand nombre de parties, le sujet peut avoir plusieurs *contre-sujets* qui l'accompagnent. On appelle fugue à deux, à trois contre-sujets, celle dont le *sujet* est accompagné par deux ou trois *contre-sujets ;* 4° *L'exposition* ou *répercussion*, par où débute le morceau et qui consiste à faire entendre un certain nombre de fois le *sujet* et la *réponse* dans le ton principal de la fugue avant d'arriver aux *épisodes* ou *divertissements ;* 5° Les *épisodes* ou *divertissements*, qui se composent ordinairement d'imitations formées de courts fragments du *sujet* ou du *contre-sujet*, et servant à apporter de la variété dans la fugue et à moduler; 6° Les *reprises modulées* du *sujet* et de la *réponse* dans les tons voisins du ton principal; 7° La *strette* ou le *stretto* (du mot italien *stretto*, serré). Dans la *strette*, on n'attend pas le développement entier du *sujet* pour faire entrer la *réponse*, laquelle doit couper le sujet en l'interrompant dans son commencement : dans le développement de la *strette*, les imitations du *sujet* et de la *réponse* doivent devenir de plus en plus rapprochées, de plus en plus *serrées*, d'où le nom de cette partie de la *fugue*; 8° La *pédale*, qui est une note de basse ou intermédiaire tenue dans une partie, pendant un certain nombre de mesures, tandis que les autres parties font entendre les imitations épisodiques qui conduisent à la fin de la fugue, appellée *coda ;* 9° La *coda* ou *queue*, qui est formée des mesures qui terminent la fugue.

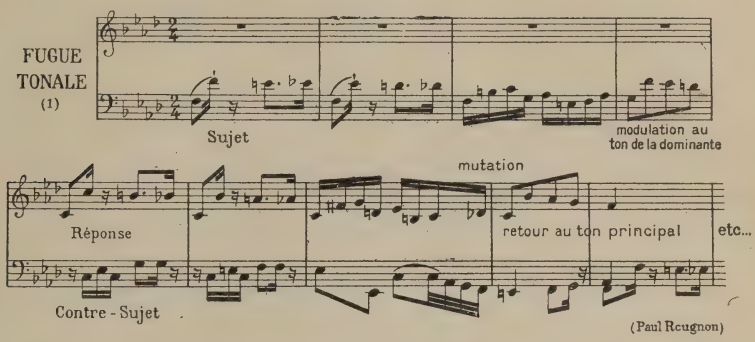
Il existe plusieurs espèces de fugue dont les principales sont la *fugue réelle* et la *fugue tonale* ou *du ton*. Dans la fugue réelle, la *réponse* se fait à l'intervalle de quinte supérieure imitant le sujet note pour note, intervalle pour intervalle dans les mêmes temps de la mesure. Le *sujet* de la fugue réelle commence et finit par la même note, sans moduler.



(Paul Rougnon)

Dans la *fugue tonale* ou *du ton*, le *sujet* se termine en modulant, et la

réponse, tout en imitant le *sujet*, suit une marche inverse en ramenant le *sujet* dans le ton primitif. Les *réponses* dans les *fugues tonales* sont semblables au sujet par rapport aux figures ou valeurs, mais elles ne le sont pas par rapport aux intervalles, ce changement d'intervalle s'appelle *mutation*, du verbe latin *mutare*, changer.



La fugue tonale n'a été inventée qu'après la découverte et l'emploi de la *dissonance naturelle* à la fin du XVIe siècle, c'est-à-dire la dissonance de septième mineure placée sur la dominante du ton. Ce n'est guère que vers le commencement du XVIIIe siècle que la fugue fut faite avec les différents éléments qui viennent d'être succinctement exposés dans les lignes qui précèdent. Avant cette époque, la fugue n'était autre chose qu'une espèce de *canon* qui consistait dans des imitations contraintes. C'était encore une sorte de *contrepoint fugué* à plusieurs parties, dont le thème principal ou sujet était pris dans les antiennes et les hymnes du plain-chant, avec des imitations et des canons. Ce genre de composition fuguée se désignait sous le nom de contrepoint ou de *musique alla Palestrina*, parce que le célèbre compositeur italien *Palestrina* (2) qui vivait au XVIe siècle, en a porté le style au plus haut degré de perfection.

Le *contrepoint renversable* est la base de la fugue. La fugue moderne (dans son état de perfectionnement) est *obligée* quand on suit rigoureusement les principes et les règles sur lesquels elle est établie; elle est *libre*, quand on imite le *style fugué*, sans s'astreindre à la rigoureuse observation de ses lois.

Le canon et la fugue datent du XVe siècle. Le règne de la *musique poly-*

---

(1) Extrait avec l'autorisation de M. Alleton, éditeur, du solfège manuscrit à changements de clés de Paul Rougnon.

(2) V. l'article : *Musique religieuse* du présent ouvrage. Dans son ouvrage *Écoles d'Italie*, *Choron* (1772-1834) a donné de nombreux spécimens de canons et de fugues.

phonique. dans laquelle toutes les combinaisons scientifiques du contrepoint sont poussées au point le plus élevé, vit des hommes de génie agrandir successivement son domaine. Parmi ceux-là, citons les Italiens *Francesco Landino*, surnommé *Cieco*, parce qu'il était aveugle, organiste du XIVe siècle, né à Florence vers 1325, mort vers 1390, dans les œuvres duquel on trouve les premiers exemples de notes syncopées produisant *des retards*, et son contemporain *Jacopo di Bologna*, qui donnèrent au déchant des formes plus douces.

Parmi les maîtres qui ont publié d'importants travaux d'érudition sur le *contrepoint et la fugue*, il faut citer dans un ordre chronologique : *Fux* (G.-J.) *(ou Fuchs)*, (Haute Styrie, 1660), auteur d'un *Gradus ad Parnassum*, grand traité de composition qui devint classique.

Le père *Martini*, (Bologne, 1706-1784), religieux cordelier, érudit musicien italien au XVIIIe siècle, auteur d'une *Histoire de la Musique* qui fit autorité, a publié un *Essai fondamental pratique de contrepoint fugué*.

Le père *Mattei* (Bologne, 1750), professeur de contrepoint au lycée de musique de Bologne, où il compta parmi ses élèves *Rossini* et *Donizetti*, a également publié des travaux dans lesquels on remarque les meilleures traditions dans l'art d'écrire.

Marpurg (F.-G.), (Seehausen, dans la Vieille-Marche de Brandebourg, 1718 Berlin, 1795), célèbre écrivain allemand sur la musique, a publié un *Traité de la fugue et du contrepoint* que *Choron* a inséré dans ses *Principes de composition*, ouvrage dans lequel ceux qui s'intéressent au canon et à la fugue trouveront de précieux documents.

L'Autrichien *Albrechtsberger* (Klosterneubourg, 1736-1809), est l'auteur de nombreux ouvrages sur l'harmonie, le contrepoint, la fugue. Il compte parmi ses élèves : *Beethoven, Hummel, Ries, John Field.*

Reicha (Antoine) (Prague, 1770, Paris, 1836), compositeur qui s'est surtout fait connaître par ses compositions instrumentales de musique de chambre (instruments à vent et à cordes), a écrit un *Traité de mélodie*, un *Cours d'harmonie* et de *composition* qui lui ont valu la réputation de savant professeur.

Cherubini (Florence, 1760, Paris, 1842), au moment où le *Conservatoire de musique* fut créé, travailla à la composition d'ouvrages didactiques pour son enseignement. Il fut chargé de composer un *Traité de contrepoint et de fugue* (dont le texte passe pour avoir été rédigé par son élève *Fromental Halevy*).

Des ouvrages analogues furent ensuite composés par *Fétis*, le célèbre musicographe belge, dont le *Traité de contrepoint et de fugue* renferme de précieux enseignements.

Plus tard, *François Bazin* publia un *Traité de contrepoint.*

Enfin, les derniers travaux publiés sur cette matière viennent de *Théodore Dubois*, dont le *Traité* (1), forme un ouvrage fort remarquable par la

(1) *M. Théodore Dubois* a eu comme collaborateur de ce Traité *M. Georges Caussade*, actuellement professeur de contrepoint au Conservatoire de Paris, dont le solide enseignement a formé tant d'élèves et de musiciens distingués.

pureté de sa doctrine et par la clarté de l'enseignement pratique qui y est donné. Citons encore le *Traité de la fugue, d'André Gédalge,* professeur de contrepoint au Conservatoire de Paris, ouvrage inspiré par les travaux du grand *Jean-Sébastien Bach*, et dont il faut louer à la fois l'érudition et la belle tenue littéraire (1).

École franco-belge ou flamande. — Pendant toute la période de la fin du XIVe siècle, du XVe siècle et d'une partie du XVIe siècle, les musiciens de l'Ecole flamande franco-belge : *Guillaume Dufay, Binchois, Obrecht, Ockegem, Josquin des Prés, Willaert, Clément Jannequin, Mouton, Arcadelt, Goudimel, Roland de Lassus,* auxquels il faut joindre l'Anglais *Dunstaple,* vont porter à son apogée la tonalité du plain-chant jusqu'à la venue de la tonalité moderne au début du XVIIe siècle. Ces musiciens se répandirent en France, en Italie, en Allemagne, où ils portèrent les lumières de leur science et fondèrent des écoles. Chez *Guillaume Dufay (*ou *du Fay)*, célèbre compositeur du XIVe siècle, né vers 1350 et mort en 1432, attaché à la chapelle pontificale de Rome, les dissonances se présentent comme notes de passage et la consonance tombe sur le temps fort. Il emploie des accords dissonants formés par le retard d'un accord consonant.

Avec *Guillaume Dufay*, ses contemporains, le Français *Binchois* et l'Anglais *Dunstaple*, sont signalés comme ayant perfectionné l'harmonie et la notation. Dans leurs œuvres, qui consistent dans des compositions profanes et religieuses à plusieurs voix, l'art commence à prendre une forme plus régulière sous le rapport de l'harmonie et du contrepoint.

Ces maîtres formèrent des élèves distingués parmi lesquels le Belge *de Okeghem* ou *Ockeghem*, né vers 1430, chantre et chapelain du roi de France Charles VII, l'un des contrapontistes les plus savants du XVe siècle, qui contribua à faire progresser l'art d'écrire à plusieurs parties et auquel on attribue sinon l'invention, du moins le perfectionnement de la forme du *canon* dont on trouve les premiers rudiments dans les œuvres des musiciens de la fin du XIVe siècle.

Un des plus brillants élèves d'*Okeghem* fut *Josquin Després* (ou *Deprès* ou *des Prés*), célèbre musicien de la fin du XVe siècle et de la première moitié du XVIe. Il composa des chansons et des motets dans lesquels l'art d'écrire à plusieurs parties est poussé à un degré élevé.

Adrien Willaert, né à Bruges, en Flandre, vers 1490, mort à Venise vers 1563, vint à Paris prendre des leçons de *Jean Mouton*. Il passe pour avoir inventé le système de morceaux d'ensemble à plusieurs chœurs simul-

---

(1) On doit à Mme André Gedalge, épouse de cet artiste distingué, un ouvrage remarquablement conçu et intitulé : *Principes de la musique.*

tanés. Il fonda à Venise une école célèbre et forma des élèves distingués parmi lesquels son compatriote *Cyprien de Rore*, et les Italiens *Nicolas Vincentino*, le *P.-C. Porta*, *François Viala* et *Zarlino*, savant théoricien et contrapontiste italien, né dans l'État vénitien vers 1519, mort vers 1590, auteur du *Instituzione armoniche* (préceptes harmoniques) (Venise 1558), sorte de Traité théorique de la musique dans lequel les théoriciens ont puisé pendant près de deux siècles. *Zarlino* affirme que *Willaert* aurait été le premier à faire usage dans la chapelle de Saint-Marc à Venise de masses vocales divisées en plusieurs chœurs qui se répondaient d'une extrémité à l'autre. Il résultait de cette disposition des effets saisissants où se révélait une préoccupation de l'effet dramatique.

Jean Gabrieli (1), né à Venise d'une famille patricienne vers le milieu du XVIe siècle, composa des morceaux d'ensemble à deux, à trois et jusqu'à quatre chœurs, qui dialoguent entre eux et forment des contrastes saisissants. Il s'affranchit des règles sévères de la scolastique pour se conformer à l'esprit des paroles et introduisit des combinaisons rythmiques dans les masses chorales en laissant entrevoir un instinct de la modulation qui marquait pour son époque un progrès caractéristique. Il employa avec adresse les instruments de musique usités de son temps et ajouta du coloris dans l'instrumentation.

Clément Jannequin, né vers 1480, s'illustra avec ses chansons françaises à plusieurs voix, sans accompagnement instrumental, écrites avec un art prodigieux pour obtenir des effets pleins d'originalité et d'invention. Parmi ces chansons, il faut citer plus particulièrement le *Caquet des femmes*, la *Bataille de Marignan*, le *Chant des oiseaux*, où l'on remarque une harmonie imitative et des effets polyphoniques descriptifs dans lesquels se reconnaît une science profonde (2).

Enfin et encore au XVIe siècle, deux maîtres incomparables, *Roland de Lattre* (Orlando Lasso) et *Palestrina*, vont porter la musique polyphonique vocale à son degré le plus élevé de science, d'invention et d'expression.

Roland de Lattre (Orlando de Lassus (3) ou Lasso), né à Mons (en Belgique), en 1520, mort à Munich en 1594, le plus célèbre des musiciens de la pléiade franco-belge, fut emmené par Ferdinand de Gonzague en Italie. Agé de 22 ans seulement, quoique Flamand, il fut nommé maître de chapelle à Saint-Jean de Latran. Mais il quitta ces fonctions pour voyager en France, en Angleterre, dans les Pays-Bas, où ses œuvres excitèrent l'enthousiasme.

---

(1) Ou *Gabrielli*.

(2) *Guillaume Costeley*, organiste de Charles IX, né de parents écossais en 1531, a publié également des chansons à quatre et à cinq parties pleines d'intérêt et d'ingénieux effets.

(3) Selon un usage du XVIe siècle, le nom de Roland de Lattre fut latinisé.

Le duc de Bavière Albert VI, qui possédait à Munich une des plus importantes chapelles de cette époque, en Europe, le mit à la tête de sa musique. Ce fut à Munich, entre les années 1557 et 1594 ou 1595, année de sa mort, qu'il composa ses plus belles œuvres, au nombre de près de 2.000, a-t-on dit : messes, motets, hymnes, cantates, madrigaux, chansons latines, françaises, allemandes enfin, dans les genres connus à cette époque où le drame lyrique n'était pas encore fondé.

Palestrina va clore brillamment la liste des maîtres contrapontistes de la fin du moyen âge, et, avec lui, va s'éteindre le règne de la polyphonie vocale et celui de l'ancienne tonalité du plain-chant à laquelle va succéder la musique modulante moderne à l'aurore du XVIIe siècle.

Pierluigi (1), surnommé *Palestrina*, parce qu'il naquit à *Palestrina*, près Rome, vers 1524, fut le plus grand génie musical de son temps, autant par l'élévation expressive de son style que par l'art admirable qu'il sut mettre dans la conduite des différentes parties vocales et dans l'enchaînement plein de suavité pénétrante des accords composant l'harmonie consonante qui atteignit, avec lui, le plus haut degré de perfection. Il avait étudié la musique religieuse dans la fameuse école fondée à Rome par *Goudimel*, l'un des plus brillants contrapontistes de l'école franco-belge, mort en 1572. Il composa des messes, parmi lesquelles la célèbre *Messe du pape Marcel*, et celle, établie selon l'exemple des musiciens du XVe siècle, sur la chanson profane de l'*Homme armé* (2), puis, des motets, des psaumes, enfin des madrigaux dans le style profane de l'époque. Il mourut à Rome, en 1594. Il a donné son nom à un genre de composition dans lequel domine le plus pur esprit religieux dans une forme polyphonique où les voix seules, sans le secours de l'accompagnement instrumental, produisent des effets d'une expression dont la profondeur égale la suavité. Le style *palestrinien* (le style *alla Palestrina*) exerça une heureuse influence sur l'art harmonique de cette époque, qui, avant lui, était tombé avec les contrapontistes flamands dans une exagération de combinaisons savantes, au grand détriment de l'expression et des sentiments. Il faut ajouter à cette brillante nomenclature *Thomas-Louis de Victoria* ou *Vittoria*, né vers 1540, à Avila, en Espagne, mort vers 1608, compositeur d'un office pour les morts, d'hymnes, de motets, de messes à 4, 5 et 6 voix et qui fut parmi les premiers à fortifier l'effet de la musique religieuse en la rendant dramatique.

La polyphonie vocale régna en souveraine pendant tout le XVe siècle et une grande partie du XVIe avec les chansons à plusieurs voix en France, les *chorals* en Allemagne et les *madrigaux* en Italie.

---

(1) Lisez les lignes complémentaires sur *Palestrina* à l'article sur la musique religieuse.
(2) V. *Musique farcie*, à l'article : Musique religieuse.

Arrêtons-nous un instant à ces derniers, parce que, jusqu'à la découverte de la tonalité moderne, l'art de l'harmonie consonante dans la tonalité ancienne du plain-chant y atteignit les plus hauts sommets.

Les chorals. — Les *chorals* allemands imaginés à la naissance du protestantisme sont les cantiques à plusieurs voix chantés dans les temples.

C'est un genre de musique essentiellement polyphonique et qui diffère du *plain-chant* catholique, en ce que ce dernier fut composé pour être chanté à une seule partie. On lira dans l'article consacré à la musique religieuse une mention spéciale pour les chorals allemands.

Le madrigal. — Le *madrigal* fut une sorte de composition usitée dès le début du XVIe siècle en Italie et établie sur un genre de poésie qui lui donnait son nom.

Dans la première forme, les madrigaux étaient sans accompagnement instrumental et à plusieurs parties vocales. L'*imitation* et les *combinaisons fuguées* y étaient employées, mais dans une forme plus libre que dans la musique d'église qui dominait alors. Le *madrigal* a été considéré comme un système de composition intermédiaire entre la musique religieuse, basée sur la tonalité du plain-chant, et la musique profane et mondaine qui prit naissance en Italie à la fin du XVIe siècle, sous la forme du *drame lyrique*. Il créa un style qui prit le nom de *style madrigalesque*. Les maîtres de l'école franco-belge et de l'école d'Italie du XVIe siècle se sont illustrés dans ce genre de composition.

Il faut citer parmi eux : *Willaert* (Adrien) (Bruges 1480 ou 1490, † Venise 1562), fondateur de l'école musicale de Venise, *Palestrina* (vers 1524-1594) dont nous parlons par ailleurs et qui s'illustra par sa science dans l'art de la composition à plusieurs voix; *L. Marenzio* (né vers 1550 à Brescia, † 1599) appelé par les Italiens *le plus doux de leurs cygnes (il piu dolce cigno)* en raison du charme de ses œuvres et qui, avant *Monteverde*, aurait utilisé certaines hardiesses harmoniques dont ce dernier aurait tiré parti; *Gesualdo*, prince de Venouse, qui naquit dans le royaume de Naples vers le milieu du XVIe siècle ; *Monteverde* (1568-1643) ; *Alexandre Scarlatti* (1649-1725), l'un des derniers maîtres italiens, dont on cite des compositions dans le style madrigalesque à plusieurs voix sans accompagnement.

Les madrigaux, avec accompagnement d'instruments de musique, prirent naissance avec le drame lyrique et au moment où une basse instrumentale différente de la basse vocale (1) fut introduite sous les voix. Cet usage

(1) Dans la musique vocale à plusieurs parties, la partie la plus grave formait la *basse*. A cette *basse vocale*, vint s'adjoindre une basse instrumentale servant d'accompagnement.

remonte vers le commencement du XVIIe siècle. A partir de cette époque jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, le madrigal avec accompagnement instrumental et sous le titre de chants ou chansons madrigalesques *(Canzoni madrigalesche)* fut l'objet des travaux d'un grand nombre de maîtres italiens parmi lesquels se distinguèrent *Carissimi* (né vers 1604 à Marino près Rome, mort à Rome en 1674), qui perfectionna les formes de la *cantate* et contribua à la faire substituer aux madrigaux sans accompagnement, dont le système ne se trouvait plus en rapport avec le style dramatique et passionné que l'opéra naissant avait mis à la mode; *Lotti* (Hanovre 1667, Venise 1740), compositeur de l'école vénitienne; *l'abbé Clari* (né à Pise en 1669); *Marcello* (Venise 1686, Brescia 1739), le compositeur vénitien de psaumes qui sont restés célèbres; *Durante* (1684, Naples 1755) l'un des chefs de l'école napolitaine.

De nos jours, on appelle *madrigal* de petites pièces vocales a une ou deux voix prenant leur nom du genre même de pièces de vers appelées du même nom, sortes de petits poèmes tendres et galants.

Le ricercare. — Les Italiens, depuis la fin du XVIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe, avaient un genre de compositions vocales ou instrumentales qu'ils nommaient *ricercare (ricercari, ricercata), ricertato*, mots italiens signifiant rechercher, recherche, recherché, et dans lequel l'imitation, le style fugué, les jeux ou recherches harmoniques étaient principalement employés. C'était un peu le même style que le style madrigalesque. Les compositeurs de cette période qui ont excellé dans le *ricercare*, furent *Palestrina, L. Marenzio, Monteverde, Alexandre Scarlatti, Marcello, l'abbé Clari, l'abbé Steffani, Durante.*

L'harmonie moderne. — Jusqu'à la fin du XVIe siècle, l'harmonie ne comprenait que des consonances et quelques dissonances préparées, produites par la prolongation d'une note d'un accord sur l'accord suivant, dans lequel elle apparaît en qualité de dissonance. Cette harmonie, basée sur le système unitonique du plain-chant, dans lequel un chant conçu dans un mode quelconque s'effectue exclusivement avec les notes appartenant à ce mode, ne connaissait pas la modulation. Essentiellement diatonique, le genre chromatique n'y apparaissait pas.

Ce système, qui correspondait merveilleusement à la simplicité et la dignité sévère du chant religieux, était insuffisant pour exprimer les mouvements passionnés du cœur humain et pour traduire les sentiments et les aspirations profanes du drame mondain opposé au drame liturgique, qui

commençait à naître à cette époque, sous l'impulsion d'artistes animés d'un esprit ardent et novateur.

C'est alors qu'on vit apparaître dans les œuvres de quelques grands maîtres de la fin du XVIe siècle des innovations harmoniques, des tentatives audacieuses d'accords nouveaux, d'où naquit une tonalité nouvelle, plus propre à exprimer les passions. *L'harmonie moderne*, à son aurore, va désormais vivre à côté du plain-chant liturgique.

D'un côté la musique profane et mondaine va s'approprier les conquêtes nouvelles et la musique religieuse conservera fidèlement l'ancien système du plain-chant.

Naissance de l'harmonie moderne. — Cette période de transition entre deux systèmes d'harmonie essentiellement différents, est une des plus intéressantes de l'histoire musicale. On a attribué au compositeur italien *Claudio Monteverde* (Crémone vers 1568, † 1643), l'introduction dans le domaine harmonique des éléments nouveaux qui préparèrent cette transition, quand, à la vérité, il ne fit qu'utiliser avec plus d'audace et d'habileté des éléments timidement entrevus auparavant dans des œuvres antérieures aux siennes. *Monteverde* se servit d'accords de quatre sons et ajouta à l'accord parfait, composé de trois sons consonants, la dissonance de septième mineure, sans être préparée. Il osa employer comme consonance la quinte diminuée (1), connue comme dissonance. Alors naquit un nouvel accord composé de tierce majeure, quinte juste et septième mineure, quand, auparavant, cette septième n'était autre chose qu'une prolongation formant retard.

L'admission de cette harmonie nouvelle créa de nouveaux rapports entre les sons et détruisit complètement l'ancienne tonalité, dans laquelle chaque son est considéré isolément sans enchaînement attractif vers un autre son. Le sentiment musical qui avait inspiré cette harmonie inusitée fit reconnaître premièrement que le cinquième degré de l'échelle était le seul susceptible de porter ce nouvel accord, secondement l'attraction des notes qui le forment vers l'accord parfait de la tonique avec la basse se portant sur la tonique, la septième descendant attractivement sur la tierce de l'échelle des sons, enfin la tierce de l'accord de septième appelant impérieusement la note tonique, d'où lui vint plus tard le nom de *note sensible*, c'est-à-dire note laissant pressentir une autre note vers laquelle elle tend impérieusement à se porter et qui n'est autre que la première note de l'échelle. D'autre part, la résolution de cette harmonie dissonante sur l'accord parfait for-

(1) Appelée aussi *quinte mineure*

mant harmonie consonante, donne une idée de repos d'où naîtra bientôt la *cadence* avec une ponctuation dans la phrase musicale qui en réglera la marche.

L'attraction du septième degré de l'échelle (tierce de l'accord de septième) et du quatrième (septième du même accord) vers le repos sur l'accord de la tonique, entraîna la règle fondamentale de toute conclusion de période. La position des deux demi-tons de la gamme fut établie d'une manière fixe et la gamme majeure moderne fut ainsi constituée.

On s'aperçut que la septième du nouvel accord, au lieu de se porter sur sa note voisine, placée à un demi-ton au-dessous, pouvait également opérer sa marche vers la même note abaissée d'un demi-ton par une altération descendante et placée, cette fois, à un ton au-dessous; alors fut créée la gamme mineure moderne.

Enfin, on observa qu'au moyen d'altérations de certaines notes, cette nouvelle gamme (dans ses deux manières) pouvait se reproduire sous la même forme, en prenant pour premier degré (tonique) telle ou telle autre note de l'échelle, naturelle ou altérée. Avec ce mécanisme d'altération, l'idée de passage d'un ton à un autre se montra impérieusement, et ainsi naquit la *modulation*, qui offrit aux compositeurs une source nouvelle d'éléments expressifs de la plus grande richesse, d'où résultera l'introduction de la musique expressive et passionnée.

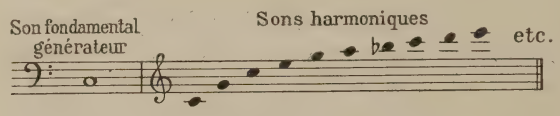
Toutes ces innovations génératrices de la nouvelle tonalité qui va désormais vivre à côté de l'ancienne tonalité du plain-chant, ne virent le jour qu'après bien des tâtonnements, des essais primitifs, dont les débuts ne pouvaient former encore un corps de doctrine absolument régulier. Mais avec ces perfectionnements, la science harmonique entra dans une autre période avec une démarcation entre la *mélodie* ou chant proprement dit et l'*harmonie* formant accompagnement. On vit alors l'art musical sortir des combinaisons purement scientifiques du contrepoint sous toutes ses formes et seul usité jusqu'alors.

C'est au commencement du XVIIe siècle que fut inventé le système de la *basse continue*, attribué à l'Italien *Viadana* (Lodi vers 1565).

Ce système consistait à placer sous un chant une partie de basse au-dessus de laquelle on écrivait des chiffres représentant les accords devant former accompagnement. Pour la première fois, le nom *d'accord* fut prononcé.

Ce fut également au XVIIIe siècle que l'on commença à parler de la *règle d'octave*, sorte de formule harmonique qui détermine l'accord convenable à chaque degré de la gamme. Cette formule se modifia selon les usages harmoniques des différentes époques.

Basse fondamentale. — Sous le règne de Louis XIII, vers 1636, un moine, le père *Mersenne*, parle d'un phénomène acoustique dont la théorie fut reprise, en 1699, par le célèbre géomètre français *Sauveur*, concernant la production, par un son *fondamental*, d'autres sons inappréciables à l'oreille en raison de leur faiblesse et qui ne peuvent être définis que scientifiquement. Ces sons prirent le nom de sons *harmoniques* et encore de sons *dérivés, aliquotes, concomitants.*



Les sons harmoniques se mélangent au son fondamental *producteur*, dont seul le son arrive clairement à l'organe de l'ouïe (1). Cette découverte fut exploitée par le grand musicien français *Rameau* (Dijon, 1683-1764) et servit de base à un système d'harmonie établissant une relation entre tous les degrés de la gamme diatonique et consistant à considérer chaque note d'une mélodie quelconque comme le son harmonique d'un son plus grave sous-entendu, lequel peut lui servir d'accompagnement et auquel *Rameau* donna le nom de *basse fondamentale.* On parvenait donc de la sorte à trouver logiquement l'accompagnement d'un chant, puisque chaque note de ce chant, en raison des lois physiques données par la nature, était elle-même produite par une note plus grave pouvant l'accompagner. *Rameau* fut donc le premier à tenter un essai de systématisation scientifique de l'harmonie. Son *traité d'harmonie*, paru vers 1722, fut le premier ouvrage de ce genre. *Rameau* fut également le premier à découvrir le mécanisme du *renversement des accords* et la division de ces accords en fondamentaux et dérivés.

En 1781, l'Allemand *Kirnberger* établit la théorie de la prolongation des sons dans la succession des accords.

A l'aurore du XIXe siècle, le compositeur *Catel* rédige un *traité d'harmonie* pour l'usage des élèves du *Conservatoire de Musique* nouvellement créé et classe les accords en *naturels* et *artificiels* ou *composés.* Plus tard, le musicographe et compositeur belge *Fétis* (Mons 1784) publie son *traité d'harmonie.* Il établit le mécanisme de la *substitution*, par lequel il démontre qu'au moyen de la substitution d'une note à une autre, on transforme l'harmonie de la dominante en une autre harmonie variant d'effet pour l'oreille, sans

(1) On donna le nom d'*harmonie naturelle* à tous les accords qui prennent leur origine dans ce phénomène physique. Toutes les modifications apportées progressivement par le génie inventif de l'homme à l'*harmonie naturelle*, ont donné naissance à l'*harmonie artificielle.*

pour cela changer de destination, parce que ces deux sortes d'harmonies sont d'un emploi identique (Accords de neuvième de dominante). Puis paraissent successivement une quantité considérable de *traités d'harmonie* parmi lesquels ceux de *Dourlen*, de *Savard*, de *François Bazin*, d'*Émile Durand*, d'*Henri Reber*, de *Théodore Dubois*, de *Paul Rougnon*, en France (1); de *Friedrik Richter* en Allemagne.

Harmonie contemporaine. — Les tendances de notre système harmonique contemporain consistent à adopter une écriture libre dans laquelle on dédaigne les règles et les lois ordinaires, mais qui ne peut s'autoriser jusqu'à ce jour d'aucune doctrine parfaitement définie. Il y a là de très ingénieuses recherches d'une école *impressionniste* et parfois singulièrement *impressionnante.*

Bibliographie. (Anciens.) Écoles d'Italie de *Choron.* — Histoire de l'Harmonie au moyen âge; l'*Art harmonique* au XIIe et au XIIIe siècles (1865), de *Coussemacker.*
(Modernes.) Harmonisation de *Max George.*

---

(1) MM. *René Lenormand*, *Villermin* et *Anselme Vinée* dans ses *Principes de Système musical et de l'Harmonie théorique et appliquée*, exposent des théories nouvelles sur la science de l'harmonie.

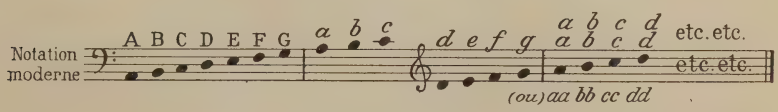
CHAPITRE IV

La Notation musicale.

Notation alphabétique. — La notation musicale au moyen des lettres de l'alphabet paraît avoir été la première usitée chez les peuples de l'antiquité. Les Grecs, croit-on, empruntèrent ce système aux Orientaux. Les Romains et le moyen âge s'en emparèrent ensuite.

Le philosophe romain Boèce (Boetius), qui vivait au ve siècle, parle, dans un traité dont il était l'auteur, des quinze premières lettres de l'alphabet, de A à P dans l'écriture de la musique. Ce système prit le nom de *notation boétienne*, bien que ses écrits ne continssent rien qui puisse laisser supposer qu'il en fût l'inventeur.

Un siècle plus tard, on parle d'un système de notation alphabétique consistant dans les sept premières lettres majuscules de l'alphabet latin, pour les sept premiers sons, puis, dans les mêmes lettres minuscules pour les sept sons suivants qui reproduisent les précédents à l'octave supérieure, enfin dans le redoublement de ces lettres minuscules pour une troisième série.



On nomma ce système *Notation grégorienne*, du nom du pape saint Grégoire qui régna de 590 à 604 et qui en fut peut-être l'inventeur ou tout simplement le propagateur.

Le lecteur pourra voir à la page 60 un hymne à saint Jean écrit au moyen de la notation alphabétique avec lettres superposées.

Notation neumatique. — A la notation alphabétique s'ajouta, vers la

fin du VIe siècle, la *notation neumatique* au moyen de signes appelés *neumes* (1) et dont il est difficile de fixer exactement l'origine.

A partir du VIIe siècle jusqu'au XIIIe, on en trouve des vestiges dans les manuscrits des principaux peuples de l'Europe. Elle eut lieu pendant longtemps à côté de la notation alphabétique. La notation neumatique prenait son principe dans les accents grammaticaux : le point, l'accent grave, l'accent aigu, l'accent circonflexe, au moyen desquels on indiquait les différentes inflexions ascendantes et descendantes de la voix humaine. Ils se plaçaient au-dessus du texte des paroles liturgiques.

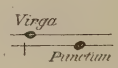
Ils prenaient diverses formes et se combinaient ensemble pour représenter les sons dans leurs divers mouvements.

Les *simples* indiquaient des sons isolés, les *composés* des groupes de sons ascendants ou descendants. Quelques exemples montreront en quoi consistait ce procédé de notation dans lequel chaque signe tirait son nom, soit de sa forme, soit de la combinaison de notes différentes qu'il devait désigner. Ces signes se sont produits avec une grande quantité de modifications, en raison de la fantaisie et des erreurs des copistes, lesquelles engendrèrent de nombreuses divergences d'interprétation parmi les érudits musicographes qui se sont intéressés à l'étude historique des neumes.

Exemples :

Simples

Le *Punctum* (.—) (point) Note isolée, relativement plus basse que la note voisine.



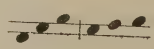
La *Virga* (,) (virgule) note isolée, relativement plus aiguë que la note voisine.

Composés

Le *Podatus* ou *pes* (J) figure deux notes dont la deuxième est plus élevée que la première.

La *Clivis* (/\) figure deux notes dont la deuxième est plus grave que la première.

Le *Scandicus* (:/) trois notes ascendantes.

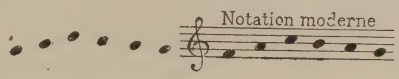


Le *Climacus* (/:) trois notes descendantes

1) Du grec *pneuma*, souffle ou son.

Points superposés. — Vers le xe siècle, on voit paraître la notation neumatique à *points superposés*, au moyen desquels on indiquait la hauteur respective des sons. L'écriture de ces points superposés se faisait avec des distances variant selon les intervalles existant entre les sons. La notation alphabétique avec des lettres placées à des hauteurs inégales, selon la marche des sons employés, fut également usitée.

Exemple de notation avec points superposés :



Ce procédé était un acheminement vers l'usage des lignes horizontales, d'où naquit plus tard la portée musicale et dont le premier essai eut lieu vers les **x**e et **xi**e siècles.

Notation avec des points. La portée musicale. — Les accents neumatiques se transformèrent progressivement et finirent par être réduits à des points. La position de ces points sur des lignes, une d'abord, puis ensuite deux, puis enfin et successivement, trois, quatre et cinq fut un grand progrès, car elle facilita la lecture de la musique et fixa avec régularité et clarté la hauteur des sons.

C'est vers le xve siècle que l'écriture du plain-chant liturgique, telle que nous la connaissons encore aujourd'hui, fut usitée avec des points carrés placés sur une portée de quatre lignes horizontales.

Les clés. — La portée de cinq lignes commença à être usitée vers la seconde moitié du xvie siècle. Telle fut l'invention, par diverses étapes, de la portée musicale, à laquelle se rattache celle des clés dont voici l'origine. A l'époque où l'on se servait encore des lettres de l'alphabet pour désigner les notes, afin de fixer le nom des notes sur chaque ligne de la portée, on eut l'idée de placer au commencement de la ligne la lettre qui indiquait le nom de la note. La lettre F indiquait la note *fa*, la lettre C la note *ut*, la lettre A, la note *la*, la lettre G, la note *sol*. On a pensé que les figures de nos trois clefs de *sol*, de *fa* et d'*ut* dérivaient des diverses transformations introduites par les copistes pour les lettres C (𝄡) F (𝄢) et G (𝄞). Tel est le système dont ces premiers essais virent le jour au xie siècle, du temps du célèbre moine bénédictin italien *Gui d'Arezzo* (*Guido*), né à Arezzo, qui en aurait été le propagateur et auquel est également attribuée l'invention du nom des notes *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, invention dont nous aurons à parler un peu plus loin, dans le courant de cet article.

Notation noire carrée (1). — Ces innovations transformatrices apportées dans l'écriture des sons musicaux étaient nécessitées par le partage de l'art musical qui commença à apparaître vers les XIIe et XIIIe siècles. Ce partage se manifesta de deux manières et divisa la musique en musique religieuse avec le système du plain-chant liturgique et en musique profane ou mondaine. C'est vers cette époque, croit-on, que commence à se montrer la notation appelée *notation noire ou carrée* dont parle *Françon de Cologne*, savant moine, dans son traité : *L'art du chant mesurable* (*Ars cantus mensurabilis*). Ce chant mesurable consistait à employer des *figures de notes* ayant une valeur et une durée différentes.

Ce système de notation vécut à côté de la notation neumatique dès le XIIe siècle, mais finit par se substituer à elle, après plusieurs perfectionnements successifs. Ces figures étaient la note carrée à queue appelée *la longue* (■), la note carrée sans queue, appelée *la brève* (■) et la note en forme de losange, appelée *semi-brève* (◆). Telles furent les valeurs temporaires usitées aux XIIe et XIIIe siècles, les modifications apportées aux signes neumatiques et le fréquent usage du point carré (■) ainsi que les crochets et les ligatures qui se rencontraient parmi eux, donnèrent naissance insensiblement aux figures de la notation moderne. L'ensemble de ces *figures* prit le nom de *musique figurée*.

Plus tard vint la *double-longue* qui valait deux longues, puis les valeurs de courte durée : la *minime*, la *semi-minime*, la *fuse*. Ces trois dernières figures passent pour avoir été ajoutées par *Philippe de Vitry*, qui était, croit-on, évêque de Meaux, dans la première moitié du XVIe siècle. La *brève* équivalait à notre *note carrée* actuelle, la *semi-brève* à notre *ronde*, la *minime* à notre *blanche*, la *semi-minime* à notre *noire* et la *fuse* (fusa) à notre *croche*. Voyez à la page 60 l'Hymne à saint Jean, écrite en notation carrée noire.

Notation colorée. — On utilisa également vers cette époque la *notation colorée* (*notae coloratae*). Un célèbre musicographe du moyen âge, *Jean de Muris ou de Meurs* qui vécut, croit-on, de 1300 à 1370, en parlant de la musique figurée en usage de son temps, dit que certains musiciens indiquaient la modification de la valeur par le mélange des notes noires avec des notes rouges. Ces dernières perdaient la moitié de leur valeur.

Notation blanche. — Enfin, on vit au XVe siècle la *note blanche*, à tête vide, substituée aux notes noires et celles-ci aux notes rouges. C'est la

(1) Obscur, sombre, noir.

naissance de la *notation blanche* qui devient généralement usitée au milieu du xve siècle.

La *maxime* (), la *longue* (), la *brève* (), la *semi-brève* ( ) (note losange), correspondant à la ronde moderne, la minime équivalant () à notre *blanche*, furent les valeurs primitivement adoptées. Mais les modifications progressives qui s'opéraient dans la composition musicale et la marche des sons dans la mélodie, nécessitèrent l'emploi de valeurs plus brèves; on vit alors apparaître la *semi-minime* représentée par une miuime avec un crochet ( ) ou par une noire-losange (), qu'on appelait *oscuro* ou *oscurato*, en raison de sa couleur et dont notre *noire* actuelle a pris la valeur; la *croma* ou noire crochée (ou croche, appelée aussi *fusa* ( ), la *semi-croma* ou *semi-fusa* (double-croche), la *biscroma* (ou triple-croche), ainsi appelée parce que sa valeur était le double (*bis*) en valeur inférieure de la semi-croma.

Le mot italien *croma*, vient du grec *chromê*, qui signifie couleur, parce que la couleur noire de la note crochée la faisait distinguer de la note blanche crochée. Le mot *fusa*, *fuse*, indique une note qui se *liquéfie*, qui va en s'amoindrissant.

Les ligatures. — Les notations noire et blanche firent usage des *ligatures* qui consistaient en notes ascendantes ou descendantes accolées. Les ligatures étaient un reste de la notation neumatique dans laquelle le même signe indiquait une succession de plusieurs sons. Ces ligatures, selon leur forme, leur progression ascendante ou descendante, puis selon la position de la queue des notes, indiquaient différentes successions de sons et différentes durées.

Exemple de notes accolées ou ligatures :

Notes-losanges. — La notation au moyen des figures de notes en formes *de losanges* ( ) fut adoptée dans toutes les compositions profanes de la seconde moitié du xviie siècle et du commencement du xviiie. Les partitions du temps de *Lulli* (1633-1687) sont écrites avec des notes-losanges. C'est au xviiie siècle que la forme ronde devint généralement usitée.

On se servait également de *points*, qui, selon qu'ils étaient placés à droite ou à gauche ou un peu plus haut ou un peu plus bas que la tête de la note, modifiaient la durée de cette note.

Le point d'augmentation de notre notation actuelle est un reste des points de la *notation proportionnelle* de la fin du moyen âge.

La mesure (1). — Dans l'antiquité, la *mesure*, telle que nous la connaissons dans notre musique moderne, n'indiquait pas la division régulière d'un morceau de musique en parties égales. Le rythme de la poésie réglait celui de la musique, qui était bien plutôt une sorte de *déclamation notée*. Au moyen âge, la musique en plain-chant qui était la forme la plus usitée de la musique de cette époque, était formée, on le sait, de valeurs presque uniformes et prenait son rythme dans les repos plus ou moins prolongés après certains mots ou certaines phrases du texte liturgique ou du texte profane.

Après les progrès successifs de la musique profane et mondaine, les rythmes uniformes du plain-chant deviennent insuffisants à exprimer la vivacité expressive des paroles et des chants. C'est alors que les valeurs de différentes durées dont nous avons donné plus haut les noms, sont créées et que naît la *notation mesurée*, au moyen de laquelle la mesure va commencer à s'établir avec des rythmes de plus en plus variés. Pendant plusieurs siècles, jusqu'à la fin du moyen âge et jusqu'à l'établissement définitif de la renaissance des lettres et des arts, les procédés d'écriture pour indiquer les diverses variétés de rythme et de mesure, vont être exprimés par des systèmes compliqués et rudimentaires que l'adoption de la *barre de mesure* finira plus tard par détruire.

Au moyen âge, au XIVe siècle, on voit que la notation mesurée était principalement réglée d'après un principe qui divisait le rythme en *rythme parfait* et en *rythme imparfait*.

La *perfection* consistait dans le rythme ternaire, et le rythme binaire appartenait à l'*imperfection*.

La valeur des signes de durée : *longue*, *maxime*, *brève*, *semi-brève*, etc., était variable et fixée au moyen de signes particuliers. On appelait *proportions musicales* ce système de valeurs variables. Le *mode*, le *temps*, la *prolation* désignaient les divers mouvements du rythme musical et indiquaient la division des figures.

On appelait à cette époque *modes* (2), par rapport à la mesure, certaines manières de fixer la valeur relative des notes par un signe général; le *mode* était à peu près ce qu'est aujourd'hui la mesure.

On indiquait la *perfection* au moyen d'un signe en forme de cercle ○. Le même cercle, coupé par la moitié, désignait l'imperfection (|). Ces signes se plaçaient au commencement du morceau sur une des lignes. Selon qu'ils

---

(1) Les notations alphabétique et neumatique ne pouvaient indiquer des rythmes varié et des mesures déterminées. Elles suffisaient à représenter les sons d'égale valeur du plain-chant.

(2) Ou *mœuf*.

étaient présentés dans leur forme intégrale ou traversés par une barre verticale, ou encore, munis d'un point placé au milieu du signe ⊙, puis encore armés de bâtons verticaux placés à côté et de grandeur variable, cela indiquait que dans le morceau, les maximes, les longues, les brèves, les semi-brèves prenaient telle ou telle valeur, telle ou telle durée.

Notre notation moderne a conservé le demi-cercle C pour indiquer la mesure à quatre temps, et le demi-cercle barré C̶ pour la mesure à deux temps.

L'usage de la barre de mesure commença à se montrer au XVIe siècle, d'abord de quatre en quatre mesures, puis de deux en deux, et enfin, dans la seconde moitié du XVIIe siècle, on la voit figurer après chaque mesure.

Le système des modes, des temps, des prolations fut alors abandonné, et les chiffres indicateurs vinrent indiquer la mesure du morceau.

La gamme. — L'origine du nom des notes, et celle du mot *gamme* et des signes d'altérations se rattachent à l'histoire de la notation.

Au XIe siècle, le système tonal était établi sur une échelle de sons partant du *la* grave, désigné alors par la lettre A majuscule, et placé, avec notre clé de *fa* actuelle, dans le premier interligne pour monter jusqu'au *sol* (1), placé dans notre clé de *sol*, au-dessus de la cinquième ligne, et représenté à cette époque par deux g minuscules accolés.

Cette échelle ayant été augmentée de plusieurs sons à l'aigu et, dans le bas, d'un degré, *sol*, note figurée par le G majuscule, on eut l'idée de l'indiquer par le g de l'alphabet grec, appelé *gamma* et représenté par ce signe (γ) L'échelle des sons prit alors le nom de son premier son et fut appelée *gamme*. Telle est l'origine du mot par lequel on désigne notre échelle conjointe et tonale.

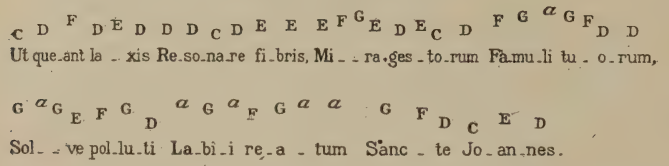
Gui d'Arezzo. — Afin de faciliter l'étude de la lecture musicale, que le système si compliqué du moyen âge rendait difficile et long, le moine italien *Guido d'Arezzo*, plus connu sous le nom de *Gui d'Arezzo*, dont nous avons déjà parlé précédemment, se servit des premières syllabes de chaque moitié de vers d'une Hymne à saint Jean-Baptiste, dont on va trouver la reproduction, un peu plus loin. Il adapta à cette strophe un chant conçu de telle manière que chacune des premières syllabes de chaque moitié de vers de cette strophe montait d'un degré conjoint et correspondait aux six premiers sons de l'échelle usitée de son temps. C'était pour les élèves une sorte d'aide-mémoire pour se rappeler l'intonation des sons de cette échelle.

---

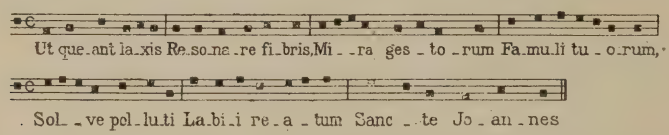
(1) Voyez l'exemple écrit page 53 dans ce même article.

Voici la strophe de cette hymne et le chant qui y fut adapté. Ce chant est 1° écrit en notation alphabétique; puis, 2° transcrit en notation carrée noire du plain-chant; enfin, 3° on voit la transcription des deux notations précédentes en notation moderne, sur laquelle le lecteur pourra se guider pour l'interprétation de ces deux anciennes notations (1).

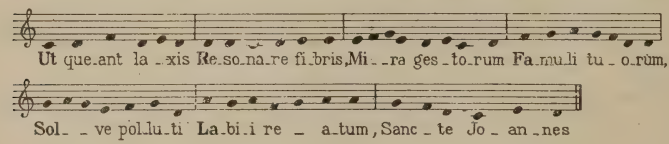
Notation alphabétique



Transcription de la précédente notation en notation carrée noire de plain-chant



Transcription des deux précécentes notations en notation moderne



Cependant le septième son (celui qui fut appelé *si* au XVIIe siècle), ne fut par nommé par *Gui*. Ce *si*, qui était désigné par la lettre b, formait avec le *fa*, (désigné par la lettre F, un intervalle de trois tons appelé *triton*, dont la succession mélodique paraissait dure à l'oreille (2). On a pensé que ce *si*, pour cette raison, avait été négligé par les musiciens du temps de *Gui*.

Pour arriver à le désigner dans la solmisation, on avait recours à un procédé bizarre et compliqué dont voici en quelques mots l'explication.

On abandonna le système de division de l'échelle des *Grecs* en *tétracordes* (groupes de quatre sons conjoints), et on adopta la division par six, division *hexacordale*. On forma trois *hexacordes* avec les dix-huit premiers sons. Le *premier hexacorde : sol, la, si, ut, ré, mi*, s'appelait l'*hexacorde dur*, parce

(1) Ces exemples ont été empruntés à l'Histoire de la musique du père Martini de Bologne (1757).

(2) On l'appelait pour cette raison *diabolus in musica*, le diable dans la musique.

qu'il contenait le *si* qui était figuré par la lettre b à laquelle on donnait une forme carrée (♭) et qui prenait alors le nom de *b carré* et de *b dur*, quand il était précédé du *fa*, avec lequel il formait l'intervalle de triton, l'effroi des musiciens du moyen âge.

Le *troisième hexacorde : fa-sol-la si bémol ut-ré*, s'appelait l'*hexacorde mol*, en raison du *si* abaissé d'un demi-ton et qu'on figurait par un b arrondi (♮) qu'on désignait sous le nom de *b mol*, c'est-à-dire b adouci et moins dur que le *b dur*, quand il venait après le *fa*.

Le *second hexacorde* formé des sons : *ut, ré, mi, fa, sol, la*, prenait le nom de *hexacorde naturel* ou *de nature*, parce que le son *si* ni aucune de ses altérations, c'est-à-dire le *b carré* (si bécarre) et le *b mol* (si bémol) n'y figuraient (1).

Ces trois hexacordes, le premier commençant par *sol*, figuré par la lettre g, le second par *ut*, figuré par la lettre c, le troisième par *fa*, figuré par la lettre f, étaient placés à un intervalle de quarte de distance et se reproduisaient dans le même ordre à des octaves supérieures.

Chanter par *bécarre*, par *nature* et par *bémol* étaient des expressions usitées au moyen âge pour indiquer à quel hexacorde la mélodie appartenait.

Dans la solmisation, comme le son *si* n'avait pas encore de nom, on appliquait également aux notes de ces trois hexacordes les noms de : *ut, ré, mi, fa, sol, la*; c'est-à-dire que les notes du premier hexacorde *sol, la, si, ut, ré, mi*, (hexacorde dur par bécarre) recevaient les noms de : *ut, ré, mi, fa, sol, la*. Enfin le troisième hexacorde (hexacorde mol par b mol) se solfiait également par les syllabes *ut, ré, mi, fa, sol, la*. De cette manière les syllabes *mi-fa* s'appliquaient indistinctement aux autres demi-tons *si-ut* et *la-si b*, et le demi-ton *mi-fa* se trouvait ainsi placé entre le troisième et le quatrième degrés de chaque hexacorde. C'est par ce système, à la vérité bizarre et compliqué, que le septième son *si*, se trouvait désigné tout en n'ayant pas de nom lui appartenant en propre.

Ce changement de noms des degrés de l'hexacorde *dur* et de ceux de l'hexacorde *mol*, auxquels on appliquait celui de l'hexacorde *nature*, s'appelait le *système des muances* du latin *mutare*, changer (2).

Il résultait de là un usage au moyen duquel les anciens auteurs em-

---

(1) Au moyen âge tous les ouvrages étaient écrits en langue latine. Le *b* carré et dur s'appelait : *b quadratum et durum*. Le *b mol* prenait le nom de *b mollis*.

(2) Les Grecs de l'antiquité employaient les quatre syllabes *ta, tê, tô, te* pour désigner les quatre notes de leurs tétracordes qui divisaient les sons de leur échelle générale. La première note de chaque tétracorde recevait la syllabe *ta*, la seconde avait la syllabe *tê*, la troisième, *tô* et la quatrième note, lorsqu'elle n'était pas employée en même temps comme première note du tétracorde suivant, avait la syllabe *te;* autrement on se servait de la syllabe *ta*. — On voit par là que le système des muances était connu des Grecs.

ployaient plusieurs noms pour désigner une seule et même note. Par exemple, ils disaient : C *sol, ut fa* pour indiquer l'*ut*; *A la, mi, ré,* désignait la note *la*.

Signes d'altération. — Ce système baroque dura jusqu'à l'adoption de la syllabe *si* qui eut lieu vers le milieu du XVIIe siècle. On donna alors à chaque son le nom qu'il devait recevoir régulièrement et l'on ne retint du système de solmisation par muances que le b *mol* qui se transforma en *bémol* pour désigner le signe altératif qui baisse la note d'un demi-ton. Le b *carré* devint le mot *bécarre* par lequel on nomma le signe qui remet à son état naturel une note précédemment altérée.

Appliqué au *si*, entendu d'abord à l'état de bémol, le bécarre jouait le rôle d'une altération ascendante. Plus tard on l'appliqua également au *fa* pour élever d'un demi-ton l'intonation de cette note, afin d'obtenir une quarte juste avec le *si naturel*. Le bécarre servit donc à la fois pour annuler l'effet du bémol devant le *si* et pour élever l'intonation du *fa*. C'est pourquoi un nouveau signe était utile pour éviter ce double emploi. Au moyen de modifications dans le dessin graphique du b carré ♮, en allongeant les branches du signe dans tous les sens, toutes les fois qu'il était placé devant une note naturelle pour l'élever d'un demi-ton, le signe altératif ascendant que nous connaissons actuellement (♯) devint en usage avec le nom de *dièse* (du latin *diesis*, division, partage).

Plusieurs systèmes de dénomination des notes furent tentés sans succès, pour remplacer les syllabes, *ut, ré, mi, fa, sol, la, si.*

Au XVIIe siècle, *Doni* (Jean-Baptiste), né à Florence 1593, publia plusieurs ouvrages et traités concernant la théorie de la musique, parmi lesquels sa *Nouvelle introduction de musique qui montre la réformation du système ou échelle musicale.* C'est dans cet ouvrage que *Doni* aurait été le premier paraît-il, à substituer la syllabe *do* à *ut*. Le *do* (première syllabe de son nom, moins sourde et plus vocale), finit par être généralement employé dans le solfège, mais la syllabe *ut* fut cependant conservée dans la théorie.

L'Allemagne et l'Angleterre ont conservé l'usage des lettres alphabétiques. Les sept syllabes ut, ré, mi, fa, sol, la, si, sont exprimées, semblablement aux anciens usages, de cette manière :

C	D	E	F	G	A	B	H	en Allemagne.
ut (ou *do*)	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si b*	*si*	
						B	B*b*	en Angleterre.
						si	*si b*	

A ces lettres s'ajoute la syllabe *is* pour désigner les notes diésées.

C*is*	D*is*	E*is*	F*is*	G*is*	A*is*	H*is*
ut ♯	*ré* ♯	*mi* ♯	*fa* ♯	*sol* ♯	*la* ♯	*si* ♯

et la syllabe *es* pour les notes bémolisées;

C*es*	D*es*	E*s*	F*es*	G*es*	A*s*	B
ut b	*ré b*	*mi b*	*fa b*	*sol b*	*la b*	*si b*

Pour le double-dièse et le double-bémol, ils doublent les syllabes : *Cisis*, ut double dièse, *Ceses*, ut-double-bémol.

La musique chiffrée (1). — Un autre système de notation au moyen des chiffres donna lieu à l'invention de plusieurs procédés (2).

En 1639, le père *Antoine Parran*, dans un *Traité de la musique théorique et pratique*, propose de figurer les sept sons de l'échelle par les chiffres de 1 à 7.

En 1677, un autre religieux, le père *Souhaity* (Jean-Jacques), fait paraître à Paris la deuxième édition d'une *méthode* dont la première édition parut en 1665 : il y parle également d'un système consistant à remplacer les sept syllabes *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, par les sept premiers chiffres.

En 1742, le philosophe français *Jean-Jacques Rousseau* lit à l'Académie, à Paris, un mémoire dans lequel il expose une méthode de *notation chiffrée*.

L'innovation de *Rousseau* resta lettre morte pendant de longues années, jusqu'à la venue de *Pierre Galin* (né à Bordeaux en 1746), qui la reprit en y apportant d'importantes améliorations, en l'année 1818. Le système de *Rousseau*, revisé et perfectionné par *Galin* et ensuite par ses élèves *Aimé Paris* et *Chevé*, prit le nom de *méthode Galin-Paris-Chevé*, laquelle recueillit de nombreux adeptes et est encore pratiquée à l'heure actuelle pour l'enseignement populaire de la musique, sous le nom de méthode *galiniste* ou encore sous celui de *méthode Chevé*. On la désigne également sous le nom de *méthode modale*, parce qu'elle n'emploie que deux gammes, la gamme d'*ut* pour les tons majeurs, la gamme de *la* pour les tons mineurs. En tête du morceau on écrit le ton du morceau. On prend l'intonation de ce ton au moyen du diapason ou d'un instrument et l'on exécute le morceau comme si l'on était en *ut* majeur ou en *la* mineur.

Les sept notes de la gamme sont représentées par les premiers chiffres

---

(1) L'Italien *Viadana*, au XVIIe siècle, fit usage des chiffres pour désigner les sons formant accords sur des notes de basse. On donna à ce système le nom de *basse chiffrée*. Le 3 indiquait la tierce, le 5 la quinte, le 8 l'octave, etc., etc.

(2) Chez les Chinois, les sons de la gamme sont représentés par les mêmes signes idéographiques de leur écriture qui est par colonne et en commençant à droite. Ils divisent l'octave en douze demi-tons qu'ils appellent *lu*.

pour le médium de la voix. L'octave supérieure s'indique au moyen d'un point au-dessus des chiffres : 1 2 3 4 5 6 7. L'octave inférieure prend le point placé au-dessous des chiffres : 1 2 3 4 5 6 7. Ces trois octaves suffisent pour les besoins de la voix. Les dièses s'indiquent par une barre oblique en accent aigu ↗, les bémols par une barre en accent grave : ↖. Deux barres indiquent les doubles dièses et les doubles bémols. Une ou plusieurs barres horizontales au-dessus des chiffres indiquent les durées, selon que ces durées sont des moitiés, des quarts, etc. Les silences sont marqués par un 0. Les barres verticales séparent les mesures.

La musique chiffrée a eu et a encore des partisans enthousiastes et des détracteurs ardents.

Elle n'a pu parvenir à généraliser son usage, malgré les combinaisons ingénieuses de son système.

La gravure de la musique. — Pour compléter ce rapide examen de l'histoire de la notation musicale, il nous faut parler de l'invention de l'imprimerie et de la gravure de la musique. Avant cette invention, les émanations de la pensée humaine se transmettaient au moyen de copies faites à la main sur des parchemins.

Au milieu du XVe siècle on voit naître l'une des plus merveilleuses conceptions de l'esprit humain et, assurément, l'une des plus fécondes en résultats pour l'avenir de l'art musical et de la notation musicale, sur lesquels elle ne manqua pas de rejaillir en venant puissamment à leur aide. C'est en effet vers cette époque que *Gutenberg* (de Mayence) inventa l'imprimerie.

Au début du XVIe siècle, quelques textes de musique furent imprimés au moyen d'une planche de bois. On se servit ensuite du métal, d'abord du cuivre, puis ensuite de l'étain et du zinc.

L'Italien *Petrucci* (*Ottaviano*), né à Fossombrone, dans les Etats romains, le 14 juin 1466, inspiré par la géniale invention de Gutenberg, inventa lui-même à Venise un nouveau mode de typographie de la musique consistant dans l'emploi des caractères mobiles. Son premier recueil publié de cette manière fut une collection de chansons françaises et de motets latins et parut à Venise en 1503.

En 1529, *Pierre Attaignant*, imprimeur à Paris, imprima au moyen de caractères mobiles un recueil de chansons et de motets à plusieurs voix. Ensuite *Nicolas Duchemin* et *Adrien Leroy*, musiciens et éditeurs à Paris, s'occupèrent de perfectionner des types et des moules, tout en conservant le principe admis par leurs prédécesseurs et eurent pour successeurs les

membres de la famille *Balard*, éditeurs, qui obtinrent un privilège presque exclusif pour l'impression de la musique en France. Ce privilège dura depuis le commencement du règne de Louis XIII jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

Vers le milieu du XVIe siècle, *Robert Granjon*, libraire, graveur et fondeur de caractères, obtient également un privilège et fut un des premiers à imaginer d'arrondir les notes au lieu de leur conserver la forme du losange, qui était usitée à cette époque.

Tels furent les débuts de l'impression de la musique.

C'est au commencement du XVIIIe siècle qu'on se mit à graver la musique, qui était précédemment imprimée.

La gravure de la musique s'opère ainsi : le graveur grave sur des planches d'étain. Il calcule d'abord l'emplacement des portées, et, s'il y a des paroles, celui de ces dernières. Ensuite, il procède à la gravure proprement dite en commençant par les portées, qui se font avec un outil appelé *couteau*. Les signes de notation : notes, clefs, altérations, etc., se font avec des poinçons au bout desquels ils sont gravés en relief et sur lesquels on frappe avec un marteau afin qu'ils laissent leur empreinte sur la planche d'étain. On exécute les queues des figures de notes et les signes de liaison avec le *burin*, petite barre quadrangulaire d'acier trempé dont on se sert pour graver sur métal. Les barres qui lient ensemble plusieurs croches ou doubles-croches, ainsi que les pauses et les accolades se font au moyen de l'*échoppe*, sorte de burin à face plate arrondie. Les paroles se frappent également avec des poinçons.

Bibliographie : (Anciens.) Le *père Mersenne*, Traité de l'harmonie universelle (1627), — Le *père Kircher*, Musurgie universelle (Rome 1650). — *L'abbé Roussier*, Mémoire sur la musique des anciens (Paris 1770). — Le *père Amiot*, Mémoire sur la musique des Chinois (Paris 1780).

(Modernes.) *Fétis*, Histoire de la musique (1876). — *Coussemacker*, l'Harmonie au moyen âge (Paris 1852). — *Gevaert*, Histoire et théorie de la musique grecque (1881). — *Mathis Lussy* et *David*, Histoire de la notation. — *Paléographie musicale* des Révérends pères Bénédictins de Solesmes. — *Dom Pothier*, Les mélodies grégoriennes. — *Tardif*, Essai sur les neumes. — *Maurice Emmanuel*, La langue musicale. — Dictionnaire de musique de *Lichtenthal*, traduit par *Mondo* (1839), etc., etc.

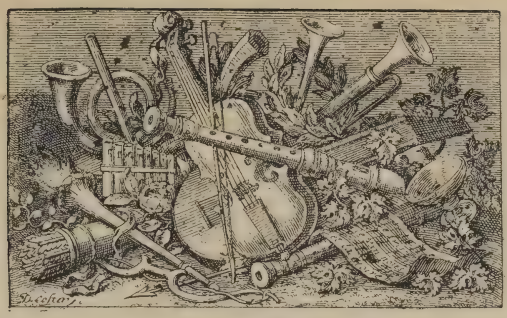


Fig. 2. — Instruments anciens.

CHAPITRE V

Instruments de musique (1).

La plupart des instruments de musique ont pris naissance dans une forme rudimentaire chez les peuples orientaux de la plus haute antiquité. Il en fut imaginé une quantité considérable dont une partie a formé les types en usage actuellement, mais dont un très grand nombre tomba dans l'abandon (2).

Les instruments de musique forment une famille nombreuse composée de divers éléments. On peut les classer en trois groupes principaux : *les instruments à vent*; *les instruments à cordes*; *les instruments à percussion.*

Instruments à cordes (3).

On connaît : *les instruments à cordes frottées avec archet*; *à roue et à clavier*; *à cordes pincées*; *à cordes frappées*; *à cordes métalliques et à clavier.*

---

(1) L'histoire nous apprend que les peuples de l'antiquité ont fait usage des instruments de musique dans les cérémonies religieuses, dans les théâtres, dans les fêtes populaires et les festins, et aussi comme éléments d'entraînement dans les combats.

L'historien Thucydide (vers 471 avant J. C.) nous dit que les Lacédémoniens allaient en guerre aux sons de la flûte afin de conserver une marche cadencée et d'être moins exposés à rompre leurs rangs.

(2) L'étendue indiquée dans cet ouvrage pour nos instruments modernes, est celle qui est le plus communément adoptée dans la musique d'orchestre. Cette étendue peut être dépassée dans la musique de virtuosité.

(3) Les instruments à cordes de la famille du violon sont construits avec du *sapin* de Norvège ou des Vosges pour la *table*, de l'*érable* pour le fond, les éclisses, la tête, de l'*ébène* pour la touche et les chevilles. Les mandolines et guitares utilisent le sapin pour la table et l'érable ou le palissandre pour le fond. Tous ces bois doivent rester emmagasinés pendant plusieurs années car ils ne peuvent servir que lorsqu'ils sont absolument secs.

Instruments à cordes frottées et à archet. — Avant d'aborder l'étude historique des instruments à cordes et à archet, il est utile de connaître en quoi consistent ces cordes et cet archet qui sont les deux producteurs sonores dans cette brillante famille instrumentale.

Cordes sonores. — Les cordes sonores usitées dans certains instruments de musique, appelés *instruments à cordes*, sont de trois espèces : *cordes en boyau, cordes métalliques, cordes filées.* Elles sont mises en vibration par le pincement des doigts ou par le frottement d'un archet.

Les *cordes métalliques* sont en laiton ou en acier et elles résonnent par le choc des marteaux dans le piano ou bien à l'aide d'une plume dans la mandoline. Dans le piano, les cordes des octaves basses sont en laiton; les cordes des octaves du milieu et aiguës sont en acier. Les *cordes filées* sont des cordes de soie ou de boyau recouvertes par une enveloppe en fil de laiton. Les cordes graves du violon, de l'alto, du violoncelle, de la guitare, de la harpe sont *filées.* — La corde grave du *violon* qui donne le *sol*, appelée quatrième corde, celle qui donne le *do* dans l'*alto*, les cordes qui donnent le *do* et le *sol* dans le violoncelle sont appelées *grosses cordes.* On désigne chaque corde de certains instruments par la note qu'elle donne à vide. Ainsi on dit le *la* du violon, le *ré* du violoncelle pour désigner les cordes qui donnent ce *la* et ce *ré* à vide, c'est-à-dire sans que le doigt de l'artiste soit placé sur la corde. Le son produit par une corde tendue est plus ou moins aigu en raison de sa longueur, de son diamètre, de sa contexture et de sa tension.

L'archet. — *L'archet* est une baguette de bois dur aux deux extrémités de laquelle sont adaptés des morceaux de crins de cheval d'égale longueur, tendus à l'aide d'une vis. L'extrémité inférieure de l'archet tenue dans la main droite de l'artiste s'appelle *talon*; la *pointe* forme l'extrémité supérieure. Les crins de l'archet sont encastrés, à la partie inférieure (le *talon*), dans une petite pièce de bois mobile appelée *hausse* et placée à cheval sur la baguette. La *hausse* au moyen d'une vis, sert à tendre les crins de l'archet. L'archet a été inventé pour obtenir le son sur les instruments à cordes tels que le violon, l'alto, le violoncelle, la contrebasse, appelés à cause de cela *instruments à archet.*

Avant d'arriver à sa forme actuelle, l'archet a subi plusieurs transformations. Le nom *d'archet* vient de ce que primitivement il était formé d'une baguette en forme *d'arc.*

Parmi les maîtres anciens qui ont été des premiers à faire connaître toutes les ressources que l'on peut obtenir dans l'exécution au moyen de

l'archet, il faut citer : *Corelli* (1653), *Vivaldi* (1700), *Tartini* (1692-1770).

Après des améliorations successives, *Tourte père* (Paris, 1747-1835) apporte les derniers perfectionnements à l'archet : légèreté, résistance égale par une diminution de la grosseur de la baguette de la hausse à la tête. Il remplaça la *crémaillère* par la vis à écrou pour faire avancer la hausse et tendre les crins à volonté.

Les ancêtres du violon. — La famille des instruments à cordes et à archet des temps modernes comprend, sous le nom de *quatuor à cordes*, le *violon*, l'*alto*, le *violoncelle* (ou *basse*) et la *contrebasse*. Les origines de ces instruments ont donné lieu à de savantes recherches mais sont encore assez obscures.

Le nom de *violon* était répandu en France dès 1550. Quelques auteurs le font apparaître en Italie et en France vers le commencement du XVIe siècle. Son ancêtre le plus direct est la *viole*, instrument usité dès la Renaissance et qui était un perfectionnement du *rebec*, lequel au moyen âge, formait la famille d'instruments à cordes frottées par un archet et descendait lui-même du *rebab* des orientaux.

Le *crout*, la *rote*, la *gigue*, la *vièle à archet* du moyen âge peuvent aussi être comptés parmi les ancêtres du violon.

Le rebab. — Le *rebab* est un instrument oriental à cordes et à archet de construction primitive et de formes variées. Il est monté de une, deux ou trois cordes. Les Arabes appellent celui qui est monté de deux cordes *rebab-el-moganny* ou rebab des chanteurs, et *rebab-ech-chaer* ou rebab du poète, le violon à une corde qui sert à empêcher la voix des narrateurs ou des improvisateurs de sortir du ton. Il se joue comme notre violoncelle. Il est usité en Perse, en Egypte, à Java, en Algérie. Les Arabes en ont un qui se place sur le genou (1).

Le rebec. — On a supposé que le *rebab* oriental, dont l'origine est fort ancienne, a dû être introduit en Europe à l'époque des croisades et qu'il a donné naissance au *rebec* européen du moyen âge, lequel était monté de trois cordes accordées de quinte en quinte et pouvait descendre également du *crout* à trois cordes (*crowth-trithant*) du pays de Galles (Grande-Bretagne). Jusqu'au XVIe siècle, époque à laquelle apparurent la *vièle*, la *viole* et plus tard le violon, qui en était le dérivé, le *rebec* fut très usité parmi le peuple

(1) Les Chinois ont une sorte d'instrument à archet à deux cordes qu'ils appellent *ravanastron*, qui aurait été inventé du temps de *Ravana*, roi de Ceylan, avant l'ère chrétienne et qui serait originaire de l'Inde.

et la bourgeoisie dans les fêtes et réjouissances. Les ménétriers l'employaient avec la vielle, la *cornemuse*, le *hautbois*, la *flûte*, le *tambourin* dans les noces, dans les fêtes des villages. On faisait usage des *dessus*, des *quintes*, des *ténors* ou *tailles* de *rebec* (1), composant une famille d'instruments graves ou aigus de même forme, mais de dimensions différentes, dont notre quatuor à cordes moderne : violon, alto, violoncelle et contrebasse est le perfectionnement.

La basse de cette famille était jouée par le *monocorde* ou *trompette marine* qui figura elle-même jusqu'en 1180 dans la musique des rois de France. La caisse était allongée et de forme trapézoïdale avec généralement sept pans; son manche, fort long supportait une grosse corde de boyau. Cet instrument rendait un son retentissant au loin comme celui de la trompette.

L'extrémité du manche du *rebec* était sculptée quelquefois en forme de jolies têtes de femmes et d'autres fois en forme de vilaines têtes auxquelles des saillies anguleuses donnaient un aspect de maigreur excessive. C'est pour cette raison que l'on disait autrefois *visage de rebec* pour désigner un visage maigre, mal fait, et *sec comme un rebec* pour signaler la maigreur de quelqu'un.

Le *rebec* fut le perfectionnement de la *rebelle* ou *rubèbe* du moyen âge qui n'eut d'abord qu'une corde, puis ensuite deux, comme le *rebab* des Arabes. La *gigue*, montée de trois cordes, était le ténor de *rubèbe*. Tous ces instruments étaient usités dans les danses villageoises et aussi chez les chanteurs des rues.

La vièle (ou vielle) à archet (2). — On parle également au moyen âge d'un instrument à quatre ou cinq cordes mises en vibration au moyen d'un archet appelé *vielle à archet* et *à manche*, ou *vièle du moyen âge*, qu'il ne faut pas confondre avec la *vièle à roue* et qui servit de transition entre le *rebec* et la *viole*.

La viole. — Avant la formation du quatuor instrumental moderne : violon, alto, violoncelle, contrebasse, la famille des *violes* formait une famille comprenant une *contrebasse de viole*, une *basse de viole*, une *taille de viole*, une *haute-contre de viole*, un *dessus de viole*.

En Italie on appelait *violino piccolo alla francese* (petit violon à la fran-

---

(1) Cette famille formait ce qu'on appelait un *concert de rebecs*.
(2) On écrit maintenant *vielle*, mais *vièle* fut primitivement usité.

çaise) le *pardessus de viole* qu'avaient adopté les Français. Toutes ces variétés de grandeur de la viole, représentaient les différents individus de cette famille instrumentale du grave à l'aigu.

Ces différentes variétés de violes recevaient en outre en Italie d'autres noms venant de la manière dont on en jouait. Il y avait la *viola da gamba* ou viole de jambe, la *viola da spalla* ou viole d'épaule, la *viola da braccio* ou viole à bras, le *violino* ou petite viole, et enfin la grande viole (la plus grande de toutes), le *violone*. La *viola da gamba* (viole de jambe) était la *basse de viole* et se tenait entre les jambes, comme notre violoncelle actuel par lequel elle a été remplacée; elle avait six ou sept cordes.

La *viola da spalla* (viole d'épaule ou viole-ténor) était le ténor de la famille des violes et se jouait sur l'épaule.

La *viola da braccio*, viole à bras, était la viole proprement dite, la seule que nous ayons conservée de nos jours, sous le nom d'*alto*, mais en ne lui laissant que quatre cordes, au lieu de sept qu'elle avait primitivement.

Le *violino* était la petite viole, ou pardessus de viole, tandis que le *violone* était la plus grande et la plus grave, répondant à notre contrebasse moderne par laquelle elle a été remplacée. La plus petite des violes était la *pochette* (*pocchetta* en italien), qui ne servait qu'aux maîtres de danse, et qu'on appelait de ce nom en raison de sa petite taille qui permettait de la mettre dans la poche.

1. Pardessus de viole. — 2. Viole d'amour. — 3. Violon d'amour.
FIG. 3. — Violes.

On citait en outre, la *viole bâtarde*, viole des XVIIe et XVIIIe siècles, à six cordes et qu'on appelait ainsi parce qu'elle s'accordait par quintes et par quartes.

La *viola pomposa*, inventée par le célèbre compositeur *J. Sébastien Bach*, plus grande que la viole ordinaire, qui s'accordait comme notre violoncelle, mais qui avait une cinquième corde à l'aigu; la *viola di bordone* ou *baryton*, sorte de petit violoncelle d'amour, monté de six à sept cordes en boyau que faisait vibrer l'archet, et de sept, de onze, jusqu'à vingt-deux cordes harmoniques en laiton, placées sous la touche, très usitée surtout en Allemagne. *Haydn* a écrit spécialement pour ce dernier instrument plusieurs compositions.

Du XVe au XVIIe siècle, les dimensions des violes et la manière de les monter subirent différentes variations. *Martin Agricola*, dans son livre sur la musique instrumentale, *Musica instrumentalis*, a donné, en 1528, le dessin d'un quatuor de petites violes montées de trois cordes; il parle également de l'accord d'un quatuor de violes à quatre cordes et d'un quatuor de grandes violes à cinq cordes (la basse en avait six).

Au milieu du XVIe siècle, les violes italiennes étaient montées de six cordes.

Jean Rousseau, dans son *Traité de la viole* (1687), dit que *sainte Colombe* (vers 1675) ajouta une septième corde à la viole pour augmenter d'une quarte l'étendue de cet instrument et introduisit en France l'usage des cordes filées d'argent.

Certains auteurs trouvent l'origine du mot *viole*, d'où est venu celui de *violon*, dans la forme du manche de cet instrument qui se terminait par une sorte de trèfle orné et façonné en forme de violette (en latin *viola*).

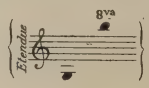
Viole d'amour. — On utilise encore de nos jours une espèce de *viole*, portant le nom de *viole d'amour*, en raison de la douceur de ses sons.

C'était autrefois une viole montée de quatre cordes en boyau, portant sur un chevalet, comme dans le violon, et de quatre cordes en métal passant sous la touche, accordées à l'unisson avec les précédentes et rendant des sons harmoniques quand celles-ci étaient jouées à vide. La *viole d'amour* moderne est construite d'après le même principe. Un peu plus grande que l'*alto*, elle est montée de sept cordes en boyau, dont les trois plus graves sont couvertes de fil d'argent. Au-dessous du manche et passant sous le chevalet se trouvent, comme dans l'ancienne viole d'amour, sept autres cordes de métal accordées à l'unisson des premières et vibrant *sympathiquement* avec elles.

Il en résulte une deuxième résonance pleine de douceur et de charme mystérieux.

Le timbre un peu voilé de la *viole d'amour* est faible et doux; il a quelque chose de séraphique tenant à la fois de l'alto et des sons harmoniques du violon.

Le violon. — Après avoir parlé des ancêtres du *violon*, arrêtons-nous à ce dernier.



Le violon est un instrument de musique à cordes frottées par un archet.

Il est monté de quatre cordes s'accordant de quintes en quintes et donnant à *vide* les quatre notes : *sol*, *ré*, *la*, *mi*.

En examinant la structure du violon, on voit que sa caisse sonore est formée de deux *tables* ayant une échancrure de chaque côté, afin de ne pas gêner le jeu de l'*archet*, avec lequel on frotte les cordes pour en tirer les sons. La *table* inférieure, faite ordinairement d'érable ou de peuplier, et la *table* supérieure, faite de bois léger de sapin, sont réunies par des lames latérales appelées *éclisses*. La table supérieure est percée de chaque côté, vers le milieu, de deux ouvertures appelées *ouïes* par où s'échappe le son et ayant à peu près la figure de la lettre f. Les quatre cordes sont attachées vers la partie inférieure de l'instrument à une pièce d'ébène qu'on appelle *cordier*, et de l'autre bout, à l'extrémité supérieure, à quatre *chevilles* qui les tendent et qui sont ajustées dans la *tête* de l'instrument. Sous les cordes se trouve une pièce d'ébène contre laquelle les doigts de la main gauche de l'instrumentiste pressent les cordes à différents degrés de hauteur afin de varier les sons. L'action des cordes, qui sous la pression des doigts de l'instrumentiste *touchent* cette pièce de bois d'ébène, lui a fait donner son nom de *touche*. Cette touche est placée sur le *manche* de l'instrument. Ce manche, taillé en biseau, vient s'appuyer sur l'extrémité des éclisses supérieures pour supporter la touche, la tension des cordes et des *chevilles* qui sont ajustées dans une *tête* creusée et terminée par une gracieuse *volute*. Entre les *ouïes* est placée une petite pièce de bois posée d'aplomb sur la table supérieure de l'instrument, pour en soutenir les cordes et leur donner plus de son en les tenant relevées en l'air. Cette petite pièce de bois, placée à *cheval* sur la table, est appelée pour cette raison *chevalet*. Enfin, dans l'intérieur de la caisse sonore, entre les deux tables et à peu près au-dessous du pied droit du chevalet, du côté de la chanterelle, on place debout une petite pièce de bois cylindrique servant à maintenir la distance respective entre ces deux tables et à régulariser leurs vibrations. On donne le nom d'*âme* à ce petit cylindre de bois. Sous le pied droit du chevalet, on place la *barre* qui sert à maintenir la rigidité de la table.

Fig. 4. — Violon.

La description sommaire qui vient d'être donnée du violon peut s'appliquer également à l'*alto*, au *violoncelle* et à la *contrebasse*, qui sont, toutes proportions gardées, construits sur le même modèle que lui.

On a cherché à fabriquer des violons en verre, en faïence, en porcelaine, en métal, qui n'ont donné des résultats sonores que très inférieurs aux violons en bois. Aucune substance ne peut lutter avec le sapin employé pour la table d'harmonie supérieure, dont les fibres légères et élastiques entrent si facilement en vibrations.

On a également cherché à varier la forme du violon. En 1817, François Chanot (Mirecourt, 1782, Brest, 1823) présenta à l'approbation de l'Académie des sciences un violon ayant la forme d'une guitare, bordé de filets en ivoire et ébène empêchant de le détabler aisément et ayant des ouïes presque droites. Après lui, le célèbre acousticien Félix Savart (Mézières, 1791 Paris, 1841) présenta à l'Académie des sciences, en 1819, un violon triangulaire, ayant la forme trapézoïdale et rappelant celle que cet instrument avait au XIIIe siècle. Le violon avait la table plane, au lieu d'être légèrement bombée comme dans le violon ordinaire, et les éclisses étaient droites ainsi que les ouïes. Toutes ces tentatives avaient pour but d'obtenir des vibrations meilleures, mais n'ont pu réussir à faire abandonner la forme connue si commode et si élégante.

Les luthiers italiens sont considérés parmi ceux qui ont le plus contribué à perfectionner la facture du violon. Il faut citer parmi les auteurs de violes les plus célèbres : *Jean Kerlino* (XVe siècle) de Brescia; *Dardelli*, (XVIe siècle) de Mantoue; *Duiffoprugcar* (XVIe siècle) de Bologne.

Ces habiles luthiers préparèrent les travaux remarquables de leurs successeurs qui donnèrent aux violons italiens une renommée dont l'éclat brille encore à l'heure présente.

Le renom d'excellence dont jouissent les instruments de Crémone est dû aux *Amati* (XVIe et XVIIe siècles) qui vinrent s'établir dans cette ville et y formèrent de nombreux disciples, parmi lesquels il faut citer : *Cappa*, *P. Gancino*, *F. Rugger* (qu'il ne faut pas confondre avec *J.-B. Rugger*, de Brescia), tous les trois élèves de *Nicolas Amati*; nommons ensuite *Antoine Stradivarius* (1644-1737) et *Joseph-Antoine Guarnerius* (1), cousin germain de *Joseph* et neveu d'*André Guarnerius* (1640-1745), qui surpassèrent les *Amati* et eurent pour élèves ou pour émules *Ch. Bergonzi* et *Dom-Montagnana*, *A. Gagliano*, *L. Guadagnini*, *Storini* et autres maîtres d'un moindre talent.

L'ancienne école de Paris est représentée par *Médard* et *Panormo*, disciples de *Stradivarius*, *Nic. Bertrand*, *J. Boquay*, *Cl. Pierray*, *L. Guersan*,

---

(1) Joseph-Antoine *Guarneri* ou *Guarnerius*, fut appelé communément en Italie *Giuseppe Guarnerio del Jesu*, parce que beaucoup de violons sortis de ses mains portent sur l'étiquette cette marque : I. H. S.

Chappuy, *Renaudin* qui fut guillotiné comme suspect pendant la Terreur.

Au nombre de ceux qui ont mis en faveur, au XIXe siècle, la lutherie française, il faut citer : *Pique* (1758-1829), *Nicolas Lupot* (1758-1824), *Ch.-Fr. Gand* (1788-1845), *Chanot*, *J. B. Willaume*, *Bernardel*.

Des nombreux luthiers allemands, hollandais ou flamands, nous ne nommerons que *Hans Frey*, beau-père d'Albert Dürer, Albani, *Jacobus Stainer*, chef de l'école tyrolienne, *Mathias Kloz* et ses fils, *Jacobs* d'Amsterdam, l'habile imitateur d'Amati; *Tielke*, *Bachmann*, *Griesser*, *Martin Hoffmann*; *Rombouts*, d'Amsterdam; *Otto*.

Les luthiers anglais les plus connus sont : *Pemberton*, *Jacob Rayman*, *Urquhart*, *Henri Jaye*, *Daniel Parker*, *John* et *Edw. Betts*, élèves de Richard Dulke; *Bern. Fendt et Lott*, qui ont fait la réputation de leur patron *Thomas Dodd*; *Benj. Banks* et *W. Forster*.

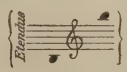
Cette nomenclature d'anciens et célèbres luthiers a été empruntée au catalogue du Musée instrumental du Conservatoire. Nous ne saurions trop recommander au lecteur désirant s'instruire sur l'histoire des instruments de musique, de visiter le beau Musée du Conservatoire de Paris.

Ce Musée fut fondé par le compositeur français *Clapisson* (Naples, 1808, Paris, 1866), qui en fut le premier conservateur. Ses successeurs furent Hector Berlioz, Félicien David, Léon Pillaut, Gustave Chouquet et enfin M. Brancour, le sympathique conservateur actuel.

Méthodes de violon : Baillot, Charles Dancla, Mazas, Jean Conte, de Bériot, Alard, Willaume, Marchet, Danbé, etc.

L'alto de notre quatuor à cordes moderne est un peu plus grand que le violon et porta longtemps le nom de *viole* car il n'est autre que l'ancienne *viole de bras* italienne dont nous avons parlé précédemment. Il fut également appelé *quinte*, parce qu'il résonne une quinte au-dessous du violon. Sa sonorité, un peu voilée et mélancolique, convient à l'expression des sentiments tendres, expressifs. Dans la musique d'orchestre, il sert de lien entre le violoncelle et le violon.

Méthode d'alto : Bruni.



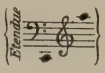
Le violoncelle. — Le *violoncelle* (1) porte aussi le nom de *basse*, parce qu'il joue la partie grave, celle qui sert de basse au violon et à l'*alto*. Il dérive de la grande famille des *violes*; c'est l'ancienne *basse de viole*, la *viola da gamba* (viole de jambe) des Italiens, qui avait six ou sept cordes.

(1) Le violoncelle apparut pour la première fois à l'orchestre de l'Académie nationale de musique de Paris (opéra) vers 1710, ou il fut introduit par J.-B. Struck, dit Batistin ou Batistini.

Il avait à l'origine cinq cordes, *ut, sol, ré, la, ré,* qui ont été réduites à quatre : *ut, sol, ré, la.*

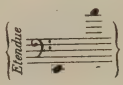
Fig. 5. — Violoncelle.

Les deux cordes supérieures *ré* et *la* (chanterelle) ont un timbre pénétrant convenant admirablement aux passages d'un caractère religieux, tendre, passionné.



Méthodes de violoncelle : Romberg, Chevillard, Rabaud, Baudiot, Lée, etc.

La contrebasse. — Le plus grand et le plus grave des instruments à cordes et à archet de l'orchestre est la *contrebasse,* à laquelle sont confiées les notes graves de l'harmonie. La plus usitée est celle à quatre cordes, *mi, la, ré, sol,* qui s'accordent de quarte en quarte. Elle a remplacé celle à trois cordes *sol, ré, la,* qui s'accordent par quintes (1).



Montéclair, musicien français (1666-1737), l'introduisit à l'orchestre de l'Opéra de Paris en 1707 et fut le premier, dit-on, qui joua la seule contrebasse qu'on trouvait dans l'orchestre de l'Opéra à cette époque, laquelle succéda à l'usage du *violone,* ou grande *viole* à sept cordes.

Méthodes de contrebasse : Verrimst, Labro, Gouffé, Weiller, Bottesini, Nanny, etc.

Instruments à cordes pincées.

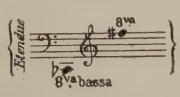
Parmi les instruments à *cordes pincées,* ceux chez lesquels le son est obtenu en pinçant les cordes avec les doigts, la *harpe* est restée le plus usité. Après elle, la *guitare* et la *mandoline* sont également encore en usage de nos jours.

---

(1) Une cinquième corde a été ajoutée dernièrement, donnant à vide le *do* placé une tierce majeure au-dessous du *mi* grave de la contrebasse à 4 cordes.

La *lyre*, le *luth*, le *théorbe*, le *cistre* et leurs congénères appartiennent à l'histoire, mais ne sont plus usités depuis de longs siècles.

La harpe. — La *harpe* est composée de cinq parties principales : le *corps*, la *console*, le *mécanisme*, la *colonne*, la *cuvette*. Le *corps* est concave et comprend le dos et la table d'harmonie de l'instrument. La *console* forme la partie supérieure et renferme intérieurement le *mécanisme principal*. Sur la *console* sont fixées les chevilles, les boutons de cuivre servant d'appui aux cordes, et les *sabots*, sortes de crochets de cuivre raccourcissant la corde d'une longueur relative qui monte cette corde d'un demi-ton. Chaque corde de la harpe correspond à un sabot mobile produisant l'effet dont il vient d'être parlé, lorsque les pédales, mises en action par le pied du harpiste, mettent en mouvement le mécanisme des sabots. Les sabots furent avantageusement remplacés plus tard par la *fourche*, pour le raccourcissement de la corde. La *colonne* est creuse et donne passage à sept tringles de fer correspondant par le haut au mécanisme contenu dans la *console*, et aboutissant par le bas au mouvement des sept pédales qui se trouvent sous la *cuvette*, laquelle sert de base, de point d'appui à l'instrument. Il y a quatre pédales à droite pour le pied droit et trois à gauche pour le pied gauche.



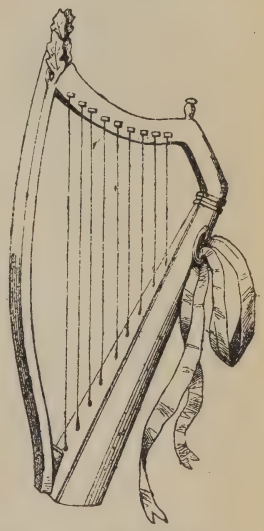


FIG. 6. — Harpe des Bardes.

La harpe semble avoir été connue de toute antiquité, sous différentes variétés de formes. Il en est parlé dans l'Ecriture sainte et on en trouve des traces dans les plus anciens monuments de l'Orient, indiens, égyptiens.

La harpe fut l'instrument favori du moyen âge. A l'époque de la Renaissance, la faveur dont elle jouissait auparavant passa au *luth*. Elle eut plusieurs tailles; l'une se plaçait sur les genoux ou sur un meuble, c'était la plus petite; l'autre était portative et se suspendait au cou ou se plaçait sur une sorte de pied; enfin, une troisième espèce (la plus grande) reposait à terre, comme notre harpe moderne. Le nombre de cordes était proportionné à la grandeur de l'instrument.

On la vit paraître pour la première fois dans un orchestre d'opéra en 1607, dans l'*Orfeo* de *Monteverde*, en Italie; elle se vit préférer, quelque temps après, l'épinette et le clavecin.

Jusqu'au XVIIe siècle on n'obtenait sur la harpe que des intervalles diatoniques. Elle ne donnait que la gamme de *mi bémol*, ton dans lequel les harpes étaient le plus souvent accordées, ce qui leur interdisait des modulations un peu éloignées, car on ne pouvait garnir l'instrument du nombre de cordes qu'il en eût fallu mettre pour donner les sons des notes diésées et bémolisées. En 1720, grâce à l'invention des pédales par un luthier bavarois de Donauwerth nommé *Hochbrucker*, cet inconvénient disparut et la harpe entra dans une voie de progrès. *Hochbrucker* construisit des harpes ayant d'abord cinq, puis sept pédales qui manœuvraient un crochet, lequel venant tirer les cordes à une place déterminée, les faisait monter d'un demi-ton. Ce système fut perfectionné plus tard par *Naderman père* et surtout par *Cousineau*, harpiste de la reine Marie-Antoinette qui naquit à Paris en 1753 et mourut en 1824. *Cousineau* imagina, en 1782, d'accorder la harpe en *do bémol* et de fabriquer des harpes avec un double rang de pédales qui élevait à volonté chaque corde de trois demi-tons. La corde à vide donnait la note bémolisée, le premier rang de pédales faisait obtenir la note naturelle, le deuxième, la note diésée. En 1808, *Sébastien Erard* perfectionna l'idée de Cousineau et inventa la harpe à *double mouvement*, laquelle, au moyen de deux fourchettes, permet de hausser chaque corde d'un demi-ton ou d'un ton à volonté. La harpe d'Erard, avec ses sons d'une suavité pénétrante et séraphique, offre aux compositeurs un précieux élément d'expression et de poésie.

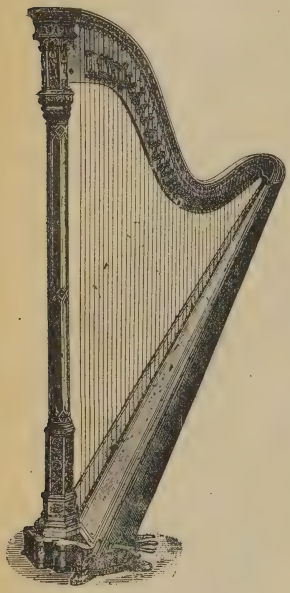


FIG. 7. — Harpe d'Érard.

Le mot *harpe* vient du grec *arpê*, qui veut dire *faux*, parce que la harpe antique, privée de colonne, ressemblait à une faux.

Méthodes de harpe de : Cousineau, Nadermann, Labarre, Prumier, Bochsa, Tournier, etc.

Harpe chromatique. — M. Gustave Lyon (1), directeur de la maison Pleyel-Lyon et Cie à Paris, est l'inventeur de la *Harpe chromatique sans pédales*. Cette harpe possède une corde pour chaque note : douze cordes

(1) M. Lyon a également inventé le *luth chromatique*, construit sur les mêmes principes que la harpe chromatique, avec un timbre de sonorité rappelant celui du clavecin.

à l'octave. Ces cordes, disposées sur deux plans, se croisent vers le milieu des cordes : l'un des plans contient les notes blanches du clavier du piano, l'autre les notes noires. Elle permet donc toute modulation comme sur le piano, tandis que la harpe à pédales, qu'on peut dénommer *chromatique par pédales*, possède sept cordes par octave : chaque corde pouvant donner trois notes distantes d'un demi-ton selon la position de la pédale correspondante.

La harpe intégrale, due aussi à M. G. Lyon, est la généralisation de la harpe chromatique sans pédales. Les cordes du plan qui répond aux notes blanches du clavier du piano sont allongées de la quantité voulue pour donner non plus la gamme d'ut majeur, mais celle d'ut bémol. Sept pédales permettent de raccourcir chaque corde d'un premier demi-ton, puis d'un second demi-ton. Cette harpe, les pédales au premier cran, constitue la harpe chromatique sans pédales ordinaire.

Elle bénéficie donc de tous les avantages des deux harpes, plus d'une série d'autres effets fort intéressants au point de vue musical.

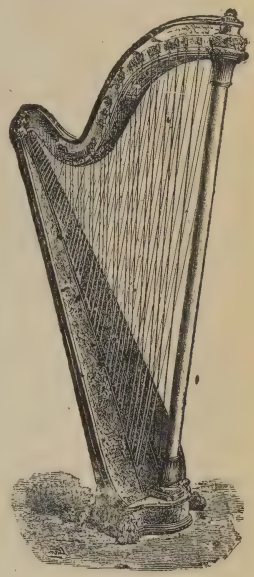


Fig. 8.
Harpe chromatique.
(Gustave Lyon.)

La Guitare. — La guitare est un instrument à cordes pincées. Dans son état actuel et depuis le XVIIIe siècle, elle a six cordes dont trois en boyaux et trois en soie filée d'argent (les plus graves). En voici l'accord : *mi* (au-dessous des lignes de la clef de *sol*), *la*, *ré*, *sol*, *mi*, mais se lit une octave plus bas. Son étendue est de trois octaves : de *mi* à *mi*.

Son corps sonore est plat en-dessus et en-dessous et a des échancrures des deux côtés. Au milieu de la table de dessus existe une ouverture ronde pour le son, appelée *rosace* ou *rosette*. Le manche, ou *touche*, est divisé en petites cases au moyen de petites barres sur lesquelles on pose les doigts de la main gauche pour obtenir les sons variés, tandis que la main droite pince les cordes.

Les anciens auteurs désignent ordinairement la guitare sous le nom de *cithara* et plus particulièrement, pour en désigner l'espèce, sous celui de *cithara hispanica*, guitare ou cithare espagnole.

Du mot grec *kithara* et latin *cithara*, les Allemands ont fait *cither* ou *zither*, les Espagnols *guitarra*, les Italiens *cetra*, *chitarra*, *chittarone*, *quin-*

terna, les Français *guitare*, *guiterne*, *quinterne*, *guiterne*, *guitarne*, *guisterne*, *guitarne* et, selon certains érudits, probablement *citole* et *cistre*. Au moyen âge on distinguait la guitare *latine* à cinq et à six cordes et la *guitare moresque* à trois cordes, appelée *moresche* ou *morache* en vieux français. La guitare est un des plus anciens instruments et elle figure sur les antiques monuments égyptiens. Répandue chez les anciens Arabes et chez les Maures qui l'apportèrent en Espagne, elle apparut en France vers le XIe siècle, époque à laquelle on l'appela *guiterne*, jusqu'au XVIIe siècle où elle prit le nom de guitare. Elle n'eut d'abord que quatre rangs de cordes, celui de la chanterelle simple et les autres doubles. Le manche de l'instrument, ainsi monté de sept cordes, était alors divisé en huit cases ou touches. On fit ensuite des guitares à dix cordes avec cinq rangs de doubles cordes. C'est depuis la moitié du XVIIIe siècle que la guitare à six cordes est en usage.

Fig. 9. — Guitare.

On connaît une très grande variété de guitares : la *guitare allemande*, espèce de cistre monté de cinq à sept cordes ; la *guitare-lyre* ou *lyre-guitare*, prenant la forme de la lyre antique des Grecs et très usitée en France à la fin du XVIIIe siècle et au commencement du XIXe siècle, montée de six à neuf cordes ; la *guitare d'amour* inventée par *Staufer* à Vienne en 1823 et dont les cordes étaient mises en vibration par un archet ; la *guitare espagnole* à cinq cordes frappées avec la main ; la *guitare à clavier*, inventée en 1780, à Berlin, par *Bahmann* qui portait, à droite de la table, un mécanisme à l'aide duquel les cordes étaient frappées par de petits marteaux ; la *guitare-harpe* à sept cordes, inventée par *Levien*, à Londres, en 1825 ; citons encore la *guitare russe* montée de trois cordes et appelée *balalaïka* et enfin les variétés de guitares exotiques, d'une forme primitive.

Banjo
guitare américaine.

Méthodes de guitare. — Carulli, Gatayes, Cottin, Casadesus.

La mandoline. — La *mandoline*, qui dérive de l'ancien *luth*, dont il est parlé ci-après, fut par excellence l'instrument des sérénades en Italie et en Espagne. La France, depuis quelques années, en fait un grand usage. L'accompagnement de la *Sérénade* chantée par *Don Juan*, dans

l'opéra portant le même nom, a été écrit par *Mozart* pour la mandoline.

Les cordes ne sont pas pincées, comme cela a lieu dans la guitare, par le doigt du mandoliniste, mais par un petit bec de plume ou un crochet d'écaille. Les cordes (le plus fréquemment au nombre de quatre dans les mandolines modernes) sont accordées comme celles du violon et *doublées* afin d'obtenir une sonorité moins grêle.

La *mandore*, la *mandole*, sont des variétés de mandoline, mais de plus grande taille.

Les Espagnols ont des groupes de musiciens formés exclusivement de mandolinistes et composant un petit orchestre portant le nom d'*Estudiantina*. Des groupes analogues se sont formés en France.

Méthodes de mandoline : Cottin, Patierno, Pietrapertosa, Casadesus, etc.

La cithare. — La *cithare* moderne est un instrument horizontal avec une table d'harmonie arrondie à deux de ses coins. Le son est produit par trente ou trente-deux cordes et s'échappe par une ouverture circulaire. Quatre cordes placées sur la *touche* servent pour la mélodie, les autres pour l'accompagnement. Des cases métalliques sont disposées sur la table d'harmonie, de demi-tons en demi-tons. Les doigts de la main gauche appuient sur l'espace existant entre ces cases, tandis que le pouce de la main droite, armé d'une bague à pointe, effleure les cordes.

La cithare était une sorte d'instrument à cordes chez les anciens Hébreux, Grecs et Romains. Elle prit successivement différentes formes qui se rapprochaient de la harpe et de la lyre. Une ancienne légende dit qu'une montagne appelée *Cithéron*, et habitée par les Muses, lui aurait donné son nom.

La lyre. — La lyre fut en grand honneur chez les Grecs de l'antiquité, qui la transmirent aux Romains après l'avoir tirée des Orientaux.

Primitivement elle fut, croit-on, composée d'une caisse formée d'une écaille de grande tortue, ce qui la fit appeler *chelys testudo*, mot grec et latin qui signifie tortue, sous lequel on la désigna. Sur cette caisse, qui fut ensuite construite en bois, était tendue une peau servant de table d'harmonie, et s'élevaient parallèlement deux montants, appelés dans le principe *cornes* (*cornua*), parce que ce furent d'abord deux cornes de bœuf. Ces montants étaient unis par une traverse appelée *joug*, à laquelle étaient attachées les cordes au moyen d'anneaux mobiles qui servaient à leur donner la tension voulue quand on accordait l'instrument. Ces cordes tendues étaient attachées également à l'extrémité inférieure de la lyre. On

ne sait absolument rien de positif sur le nombre de cordes dont la lyre fut successivement garnie. Elle en eut d'abord trois, ensuite quatre. Les philosophes du temps désapprouvaient toute adjonction de cordes nouvelles à la lyre, parce qu'ils redoutaient l'action dissolvante que pourrait apporter un trop grand développement de la musique sur une population essentiellement guerrière et attachant une haute importance à la force et à la beauté du corps. Ils désiraient conserver à l'art son influence exclusivement moralisatrice. La lyre à quatre cordes (tétracorde) était usitée dans les concours qui avaient lieu dans les fêtes appelées *jeux*. Le poète *Terpandre*, qui vivait, croit-on, 650 ans avant Jésus-Christ, s'étant présenté une fois dans un concours avec une lyre à sept cordes dont il était l'inventeur, fut forcé de retrancher celles qui étaient en trop. Cette lyre à sept cordes devint plus tard le type de la lyre répondant le mieux au système musical des Grecs. Au temps de Philippe de Macédoine et d'Alexandre le Grand, *Timotée de Milet* donna à la lyre onze cordes selon les uns et douze selon les autres, mais vit son innovation repoussée par les Spartiates.

Fig. 10.
Apollon et sa lyre.

On jouait de la lyre de plusieurs manières : 1° en pinçant les cordes avec les doigts ; 2° en les frappant avec le plectre, sorte de baguette terminée par un crochet ; 3° en pinçant les cordes avec une main et en frappant de l'autre main les cordes avec le plectre. Dans cette dernière manière, la lyre, qui dans les deux premières était tenue de la main gauche, se suspendait au cou de l'exécutant.

Les Romains en firent également un grand usage ; mais, au moyen âge, elle tomba en défaveur. On donna, à cette époque, le nom de *lyre* et de *lyrasse* à une sorte de harpe portative.

La lyre reçut, sous ses différentes variétés, les noms de *lyra*, *cithara*, *chelys*, *barbitos*.

Le luth. — *Le luth* est un ancien instrument à cordes pincées, originaire d'Orient et importé en Europe par les Maures d'Espagne. Nos anciens auteurs l'appellent *luit*, *leuth*, *lut*, *luc*, *luz*, *lus*. Les auteurs latins du moyen âge lui donnent le nom de *lutina*. Les Turcs et les Arabes le nomment *eoud*, *et e'oud*, *laautha*, les Espagnols *laudo*, les Italiens *leuto* qu'ils prononcent *léouto* et aussi *liuto* (*liouto*), les Allemands : *laute*, qu'ils prononcent

laouté. On a pensé que primitivement le corps principal du *luth* fut fait

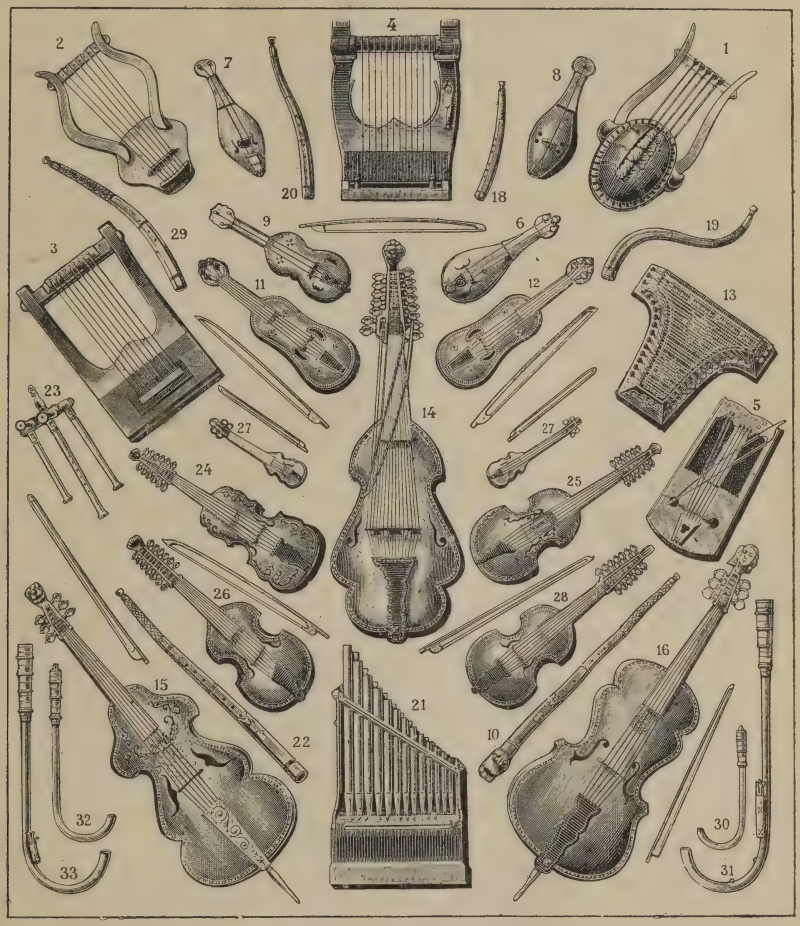


FIG. 11. — Collection Tolbecque.

1. Lyre à 5 cordes (Temps héroïques de la Grèce).
2. Lyre à 7 cordes (de Terpandre, VIIIe siècle av. J. C.).
3. Lyre à 9 cordes (VIe siècle av. J. C.).
4. Cithare à 12 cordes (Ve siècle av. J. C.).
5. Crouth à 6 cordes (du XIe au XVIIe siècle).
6. Rebec à 3 cordes (XIIe siècle).
7. Gigue à 2 cordes (XIIe siècle).
8. Gigue à 1 corde (XIIe siècle).
9. Rubèbe à 3 cordes (XIIe siècle).
10. Basse de cornet (XIVe siècle).
11. Vihuèle à 5 cordes (XVe siècle).
12. Vihuèle à 5 cordes (XVe siècle).
13. Psalterion (XVe siècle).
14. Basse de lyre à 12 cordes (du XVe au XVIIe siècle).
15. Basse de viole d'amour à 6 et 12 cordes (XVIe siècle).
16. Viola da gamba, à 6 cordes (XVIe siècle).
17, 18, 19, 20. Cornets quatuor : B. T. A. S. (XVIe siècle).
21. Nymphate ou orgue portatif (XVIe siècle).
22. Cornet basse (XVIIe siècle).
23. Musette en flûte douce (XVIIe siècle).
24. Viole d'amour à 6 cordes (XVIIe siècle).
25. Viole d'amour à 6 cordes (XVIIe siècle).
26. Viole d'amour à 7 cordes (XVIIe siècle).
27. Pochette modèle Lyrone (XVIe siècle).
28. Pochette en viole. Mod. italien (XVIe siècle).
29. Soprano de cornet à bouquin.
30, 31, 32, 33. Cromornes quatuor : B. T. A. S. (XVIIe siècle.)

d'une écaille de tortue (1), comme celui de la *lyre* de Mercure. On le construisit ensuite en bois, mais le corps conserva la forme arrondie de la tortue, comme celui de la *mandoline*, qui en est la réduction et le diminutif. Au milieu de la table supérieure qui était plate, il y avait une ouverture appelée *rose* ou *rosette*.

Le nombre des cordes varia selon les modifications successives qui furent apportées à cet instrument. Les derniers luths avaient vingt-quatre cordes.

Fig. 12. — Le luth.

On pinçait les cordes du luth de la main droite, tandis que la main gauche appuyait sur les touches, petites cases généralement au nombre de neuf pour varier les tons et marquées sur le manche, lequel était large et renversé à l'extrémité. Cet instrument ressemblait à la *guitare* qui le détrôna plus tard, avec cette différence que le corps de cette dernière est plat sans côtes et uni, et que les deux tables sont séparées par de hautes éclisses, tandis que le luth et ses congénères le *théorbe*, *l'archiluth*, qui sont des variétés du *luth*, et la *lutina*, la *mandore*, la *mandoline*, le *colachon*, qui en sont les dérivés, avaient un corps arrondi et à côtes en forme de coquille, mais sans éclisses.

Du XVe au XVIIIe siècle il fut très en vogue et l'instrument favori de la musique galante, des nobles, des grandes dames. Les rois, les princes, les seigneurs, les dames de la cour possédaient dans leur maison un poète joueur de luth, ayant la charge de *suivant* ou de valet de chambre. Le poète *Clément Marot* parle avec enthousiasme du joueur de luth *Albert de Rippe*, qui était attaché à la personne du roi de France *François Ier*. La reine *Marguerite de Navarre* avait à son service le poète *Bonaventure des Périers*, qui écrivit pour elle : *La manière de bien et justement entoucher les lucs et guiternes*. La reine *Marie de Médicis* jouait du luth.

Luth théorbé. — Luth composé de vingt-quatre chevilles et dont les cordes basses avaient un cheviller spécial, qui le faisait ressembler au *théorbe*.

Théorbe ou **téorbe.** — Instrument de la famille des luths, inventé au commencement du XVIe siècle et qui était plus grand que le luth. Il avait

(1) D'où le nom de *testudo* (tortue), que les latins donnaient aux instruments de cette famille.

deux manches, l'un pour les cordes qui se doigtent sur le manche, l'autre pour les grosses cordes qui servent pour les basses et se pincent à vide. On s'en servait pour l'exécution de la *basse continue* (1), soit à l'église, soit au théâtre.

Il fut l'instrument favori des dames de la cour de Louis XIV. *Ninon de Lenclos* excellait, dit-on, à en jouer.

L'archiluth. — *L'archiluth* était une variété de grand luth ayant

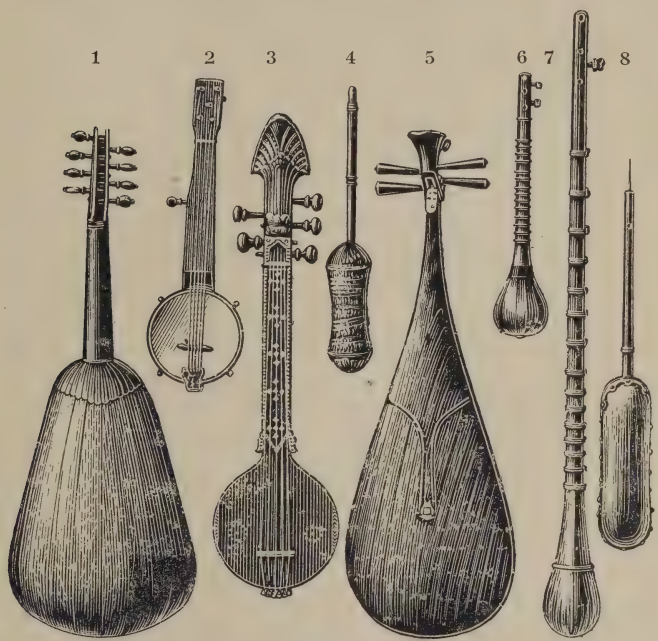


FIG. 13. — Instruments exotiques (2).

1. Kiñtra d'Algérie.
2. Banjo.
3. Sitar de Bénarès.
4 et 8. Guitare des Mandingues.
5. Biva japonaise.
6 et 7. Tambour Bouzourck.

quelque ressemblance avec le théorbe et muni de deux manches superposés et garnis de dix-huit cordes dont les grosses étaient doublées d'une octave et les petites, d'un unisson. Les cordes étaient pincées et l'instrument se tenait de la même manière que la guitare.

Il fut usité au XVIe et au XVIIe siècle. On s'en servait en Italie pour jouer la *bassse continue*.

(1) Voir l'article : *Harmonie*.
(2) Collection Cesbron.

Le cistre. — Appelé *cithre*, au moyen âge, par corruption du mot *cithare*, le *cistre* avait une forme particulière dans laquelle la largeur des éclisses allait toujours en diminuant, depuis la partie du fond à laquelle le manche divisé en dix-huit touches était adapté, jusqu'à l'autre extrémité, où s'attachait le cordier. Les cordes se pinçaient avec un petit bout de plume, comme dans la *mandore* et la *mandoline*.

Instruments à cordes frappées.

Parmi les instruments à *cordes frappées*, le *piano* (1) est un des plus usités.

Les ancêtres du piano. — Le piano n'a pas toujours eu les formes que nous lui connaissons aujourd'hui soit comme piano à queue, soit comme piano droit.

Ses ancêtres furent divers instruments qui, de perfectionnements en perfectionnements, en sont arrivés aux types actuels.

Le *monocorde* antique, instrument qui n'avait au début qu'une seule corde et que l'on transforma, croit-on, en instrument à touches et à clavier, à l'époque du moine Gui d'Arezzo, célèbre musicien italien du XIe siècle; le *psaltérion*, instrument à cordes, sur lequel on frappait avec deux petits marteaux appelés *plectres*, ou dont les cordes étaient pincées avec la main; le *tympanon*, sorte de harpe horizontale garnie de cordes métalliques frappées par deux petits marteaux, donnèrent, en se combinant, naissance au *clavicitherium* et au *clavicorde*, instruments connus vers la fin du moyen âge sous le nom de *manichordion* (manichordium).

Le *clavicithérium* était dans le principe monté d'une seule corde par note et tout l'appareil de percussion se trouvait renfermé dans une caisse très basse et formant un carré allongé. Une lamette de cuivre ou de bois, enchâssée et fixée solidement à l'extrémité du levier de la touche du clavier, venait frapper et diviser mathématiquement la corde quand on attaquait une des notes du clavier. Les cordes n'étaient pas disposées parallèlement aux lignes des touches comme dans le piano, mais dans le sens perpendiculaire.

Le *clavicorde* (*clavicordium* à l'origine) consistait, d'après certains auteurs, dans une sorte de caisse renfermant une table d'harmonie, au-

---

(1) Le *peuplier*, le *noyer*, l'*acajou*, le *palissandre*, sont les principaux bois employés pour le meuble du piano. La mécanique est construite avec du *bouleau*, du *chêne*, du *charme*, du *sycomore*. Le clavier utilise le bois de *tilleul*. Le barrage est en *sapin*. Le *chêne* sert pour la semelle, le *hêtre* pour le sommier. Les touches du clavier devraient être en *ivoire*, mais ne le sont pas toujours. Les *cordes* sont en acier uni ou en acier filé. Une fonte spéciale, moitié acier, moitié fer, forme les cadres.

dessus de laquelle était tendue une série de cordes de longueur inégale, qui étaient fixées par des chevilles et que l'on faisait vibrer au moyen d'une petite lame de cuivre placée perpendiculairement à l'extrémité de la touche. Comme on le voit par cette description, le *clavicithérium* et le *clavicorde* étaient, avec deux noms différents, le même type d'instrument. Les sons étaient extrêmement faibles : on chercha le moyen de leur donner plus d'intensité. Ces recherches firent imaginer un sytème par lequel les cordes de l'instrument, au lieu d'être mises en vibration par de petites lamettes en bois ou en cuivre venant les frapper, étaient attaquées par de petits morceaux de bois minces et plats, nommés *sautereaux*, dans la partie supérieure desquels on adaptait une languette à ressort munie d'un bec de plume d'oiseau taillée en triangle et pinçant la corde. L'instrument, ainsi modifié, prit le nom d'*épinette* et de *virginale* ou *virginelle*.

L'*épinette*, instrument à clavier et à cordes pincées, avait sa caisse coupée en pentagone irrégulier; son aspect était celui d'une harpe couchée horizontalement sur une table d'harmonie. Son nom d'*épinette* lui venait des pointes de plumes d'oiseau qui pinçaient les cordes pour les faire vibrer et qui ressemblaient à des épines.

La *virginale* tirait son nom de la douceur angélique de ses sons. Elle différait de l'*épinette* par la forme de sa caisse qui était carrée et ressemblait un peu à une table à ouvrage. Elle fut très en faveur au XVIe siècle, surtout en Angleterre. Le roi d'Angleterre, Henri VIII, et les reines Marie et Elisabeth *touchaient*, dit la chronique, admirablement de la *virginale* (1).

Les sons de l'*épinette* étaient plus forts que ceux du *clavicithérium* et du *clavicorde*, mais cependant encore insuffisants quand on les réunissait à d'autres instruments. Pour les renforcer, on imagina de modifier et d'agrandir sa caisse sonore; on lui donna une nouvelle forme, analogue à celle de notre piano à queue moderne, qui en dérive.

On eut alors un nouvel instrument qu'on appela *clavecin*, nom qui vient de *clavier*. Le clavecin date du XVIe siècle. Il avait deux cordes à l'unisson pour chacune des quarante-cinq notes dont il était composé. La longueur de ses cordes était à peu près celle des pianos à queue modernes, dont la forme est imitée de celle du clavecin. *Hans Ruckers*, célèbre luthier flamand, mort vers 1640, construisit des clavecins à deux claviers et donna à ses instruments une sonorité plus éclatante et plus forte en ajoutant aux deux cordes à l'unisson un troisième rang de cordes plus fines et plus courtes que les autres et accordées une octave au-dessus. L'exécutant pouvait, de la sorte, faire entendre sur l'un des claviers trois cordes et

(1) Léon Pillaut : *Instruments et musiciens.*

sur l'autre une seule corde, ce qui permettait de varier les effets de sonorité.

Hans Ruckers employa aussi des cordes en cuivre pour les notes graves et des cordes en acier pour les notes élevées. Il ajouta au clavier du clavecin, composé de quarante-cinq touches, quatre sons graves; il en porta l'étendue à quatre octaves *d'ut à ut.*

Bien que les sons du clavecin fussent meilleurs que ceux de l'épinette, ils étaient encore grêles et secs, dépourvus de moyens de nuances. Ces défauts entraînèrent, vers le commencement du XVIIIe siècle, les recherches de plusieurs facteurs. Au lieu d'obtenir la vibration des cordes de l'instrument en les faisant pincer par des sautereaux ou petits becs de plumes d'oiseaux, on eut l'idée de substituer à ces derniers des petits maillets ou marteaux frappant la corde. Ce système créa un nouveau type d'instrument à clavier à cordes frappées et non plus, comme auparavant, à cordes pincées.

Parmi les facteurs qui imaginèrent cette modification de l'épinette et du clavecin, il faut citer l'Italien *Bartolomeo Cristofori* ou *Cristofali*, qui inventa vers 1711 suivant les uns, 1718 suivant les autres, des clavecins dans lesquels les becs de plume pinçant les cordes étaient remplacés par de petits marteaux qui les frappaient pour les faire résonner, après avoir été mis en mouvement par la touche du clavier abaissée par le virtuose. *Cristofori* donna à cet instrument le nom de *gravicembalo con piano e forte*, c'est-à-dire clavecin avec nuance douce et nuance forte.

Le Parisien *Marius*, en 1716, *Schroëter* à Dresde en 1717, et *Silbermann*, facteurs d'orgues à Freyberg en Saxe (1683 à 1753), firent différents essais ayant, comme celui de Cristofori, pour but de modifier le volume du son dans le clavecin à la volonté de l'exécutant.

De ces tentatives successives est né le *piano-forte.*

En 1777, Sébastien Erard et son frère Jean-Baptiste furent les premiers à construire des pianos en France. C'étaient des petits pianos de cinq octaves et à deux cordes. Le piano carré avait été déjà créé par *Frédérici* en 1753, facteur d'orgues en Thuringe.

Les premiers essais d'Erard obtinrent un grand succès, succès d'autant plus remarquable que la France achetait alors ses pianos en Angleterre et en Allemagne.

Le clavecin, après avoir charmé les oreilles des cours de Louis XIV et de Louis XV, se vit détrôné par son adversaire et dérivé : le *piano*, qu'on appela *forte-piano* ou *piano-forte*, c'est-à-dire clavecin sur lequel on pouvait exécuter à volonté les nuances douces et les nuances fortes. *Forte* et *piano* sont deux mots italiens. Le premier veut dire fort, éclatant, et le

second doux, faible. Plus tard on supprima le mot *forte* et on appela simplement *piano* le clavecin transformé.

Le clavecin à becs de plume qui pinçaient la corde et que les Italiens plaçaient dans la catégorie des instruments à plume eut pendant longtemps ses partisans exclusifs, qui ne voulaient pas adopter le nouveau clavecin à marteaux farppant la corde, c'est-à-dire le *piano-forte*. Des facteurs habiles, tels que Blanchet et Paschal Taskin en France, construisirent jusqu'à la fin du XVIIIe siècle d'excellents clavecins. Néanmoins le *forte-piano* parvint à faire abandonner complètement ce dernier. Voltaire fut un des ennemis du *forte-piano*, qu'il appelait malicieusement dans une lettre écrite à Mme du Deffant en 1774, un instrument de *chaudronnier* en comparaison du clavecin.

En 1796, Sébastien Erard construisit ses premiers grands pianos à queue de cinq octaves et demie et à trois cordes. On a construit trois formes de pianos : le *piano carré*, composé d'une caisse rectangulaire soutenue par quatre pieds et dans laquelle la *table d'harmonie* est disposée horizontalement. Cette forme a été depuis longtemps abandonnée et remplacée par le *piano droit* qui n'est autre chose que le piano carré mis debout, avec le clavier perpendiculaire aux cordes. Enfin, le *piano à queue* a sa caisse en forme de harpe couchée horizontalement et s'appuie sur trois pieds.

Aux perfectionnements de S. Erard et de ses successeurs sont venus s'ajouter ceux des facteurs Pleyel, dont la fabrique est, avec celle d'Erard, la plus ancienne et la plus célèbre de France. On doit à la maison Pleyel de très heureusees innovations dans la facture des pianos (1).

Après cette dernière, un très grand nombre de facteurs distingués, en apportant également leur contingent d'inventions et d'améliorations importantes, ont placé la facture française au premier rang dans le monde entier.

Ajoutons que, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, un clavecin perfectionné à l'aide de baguettes de laiton, substituées aux becs de plume, fut très usité en Allemagne sous le nom de *clavicorde*.

Mécanisme du piano. — Je crois qu'il ne sera pas inutile aux pianistes de connaître les moyens mécaniques qui permettent à leurs doigts agiles d'obtenir de si charmants effets, en parcourant avec dextérité ce clavier aux touches d'ivoire et d'ébène, source intarissable de si délicieuses impressions.

---

(1) Actuellement, la maison Pleyel-Lyon et Cie construit des clavecins avec de précieuses modifications constituant une réelle résurrection de cet ancien instrument.

La charpente du piano est appelée *barrage* et se compose de pièces de bois épaisses, qui forment le cadre de l'instrument, et de plusieurs traverses destinées à maintenir ce cadre. On inventa le barrage métallique, dont l'action est considérable sur la sonorité de l'instrument. Par ce moyen, on a pu augmenter le nombre, la grosseur et le degré de tension des cordes. Dans un grand piano à queue de 7 octaves, les 85 touches, qui composent le clavier, font parler 247 cordes, depuis le *la* le plus grave, qui donne 27 vibrations et demie par seconde, jusqu'au *la* le plus aigu, qui en donne 3.520, également par seconde.

La traction, exercée par les 247 cordes d'acier, est évaluée en poids à 11,625 kilogrammes (1). L'invention du barrage métallique a donc eu une influence importante sur le développement à la fois de la sonorité et de la solidité du piano. — Du côté des cordes, se trouve une pièce sonore en bois, appelée *table d'harmonie*. Les cordes sont attachées à des chevilles fixées dans une forte pièce de bois, dite *sommier*. Toutes les chevilles peuvent se tourner au moyen d'une clef à droite et à gauche, afin d'augmenter ou de diminuer le degré de tension de la corde, à laquelle on donne ainsi le degré d'élévation sonore qui convient.

Les *touches* en ivoire et en ébène, que font manœuvrer les doigts de l'exécutant, forment le *clavier*. Le mot *touche*, qui dérive de l'italien *toccare*, toucher, a été créé en raison de l'action de toucher, que fait l'exécutant en mettant les doigts sur le clavier. Ce mot *clavier* prend son origine du mot latin *clavis*, qui veut dire clef. Il fut donné en premier lieu à la réunion des touches dans l'orgue, parce que, dans cet instrument, chaque touche, enfoncée par le doigt de l'exécutant, ouvrait la porte au vent qui, s'introduisant dans les tuyaux de l'orgue, les faisait résonner. D'où le nom de clef : instrument qui ouvre, et aussi, par corruption de langage, de clavier, c'est-à-dire : réunion de touches, jouant l'office de clefs, ouvrant la porte au son. — Dans le piano, chaque touche du clavier, étant enfoncée par le doigt du *pianiste*, met en jeu un petit marteau en bois, garni de peau, qui frappe à son tour sur la corde métallique et la met de la sorte en vibration. Chaque marteau frappe sur 2 ou 3 cordes donnant le même son. On a imaginé plusieurs cordes pour un seul et même son, afin d'augmenter le volume de sonorité et, pour que la rupture de l'une d'elles n'arrête pas l'exécution. Cependant, les notes graves de l'instrument n'ont qu'une seule corde, beaucoup plus grosse que les autres.

Pour varier les effets de sonorité et de nuances du piano, on a inventé

---

(1) Léon Pillaut : *Instruments et musiciens.*

deux mécanismes particuliers, servant à modifier à volonté l'intensité ou le caractère du son de l'instrument.

Ces mécanismes sont mis en action au moyen de deux leviers, sur lesquels l'exécutant agit avec les pieds, et qu'on nomme pour cette raison *pédales*, du latin *pes, pedis*, pied. La pédale de droite ou *pédale forte*, est mise en mouvement par le pied droit de l'exécutant; elle soulève les *étouffoirs*, petites pièces de drap ou de feutre servant à arrêter, à *étouffer* les vibrations des cordes avec lesquelles elles sont mises en contact, au moment où le doigt du pianiste abandonne la touche, afin d'éviter la confusion qui résulterait du mélange vibratoire de toutes les cordes réunies, comme cela a lieu dans un carillon. Les étouffoirs étant ainsi isolés des cordes au moyen de la pédale forte, ces cordes vibrent sans entrave et l'on

Fig. 14. — Piano double.

obtient alors des effets plus brillants de sonorité. L'effet de la pédale de gauche, appelée *pédale douce, pédale sourdine, pédale céleste* est l'opposé de celui de sa voisine, la *pédale forte*; elle a pour résultat de diminuer le volume de sonorité. En effet, lorsque le pied gauche de l'intrumentiste appuie sur cette pédale, les marteaux, au moyen d'un mécanisme spécial, sont déplacés légèrement et ne peuvent frapper que sur une corde au lieu de frapper sur trois; de la sorte, ils ne produisent que la sonorité d'une seule corde, au lieu de faire résonner les trois cordes affectées à chaque note. L'emploi de cette dernière pédale s'indique sur la musique de piano au moyen des mots italiens *una corda*, une seule corde, en raison du résultat qu'elle fait obtenir.

Lorsque le compositeur désire faire cesser l'effet et l'emploi de la petite pédale douce, il inscrit sur le morceau les mots italiens *tre corde*, trois cordes, qui indiquent le retour à la sonorité ordinaire de l'instrument.

Tels sont, succinctement décrits, les principaux moyens et les éléments

mécaniques du piano moderne (1). On trouvera dans l'Ecole de la pédale de *Lavignac*, et dans les Pédales du piano de *Falkenberg*, d'intéressants renseignements sur ces précieux agents d'intensité que sont les pédales du piano.

Méthodes de piano : Le Couppey, Lemoine, Philipp, Gastoué, Paul Rougnon, Wiensberger, etc., etc.

Instruments à cordes et à roue

Vielle (à cordes et à roue). — Ancien instrument à cordes et à roue chez lequel les sons s'obtiennent à l'aide d'un clavier dont les touches, en s'enfonçant, pressent les cordes contre une roue enduite de colophane et qui fait fonction d'archet, par suite du mouvement de rotation que lui imprime une petite *manivelle* extérieure qu'on fait tourner avec la main droite. La main gauche du *vielleur* (ou de la *vielleuse*) presse les touches en dessous du clavier, lesquelles portent l'une des cordes sur la roue qui la fait résonner du grave à l'aigu selon que l'action des touches lui enlève plus ou moins de longueur. L'étendue du clavier de la vielle, dans son état de perfectionnement, est de deux octaves. Les touches noires servent à faire les notes naturelles et les touches blanches sont employées pour les notes diésées ou bémolisées. Les cordes avaient autrefois plusieurs noms : celles sur lesquelles on exécutait le chant étaient appellées *chanterelles*; les cordes d'accompagnement s'appelaient *mouche*, *petit* et *gros bourdon*, *trompette*. Il y eut aussi une corde qu'on appela *voix humaine*.

L'instrument a deux ouïes placées à l'extrémité inférieure de la table. La façon de tourner la *manivelle* en donnant certains coups de poignet modifie la qualité du son. Le timbre particulier de la vielle est criard et triste; l'instrument se joue sur les genoux. Lorsque le vielleur ou la vielleuse joue debout, l'instrument est suspendu au cou au moyen d'une courroie en bandoulière. — (*Histoire.*) — La vielle, à son origine, fut une *rote* ou *rota* perfectionnée. La *rote* était une sorte de psaltérion à plusieurs cordes auquel on adapta, dans la suite, le frottement d'une roue faisant fonction d'archet et qui devint la *vielle*, que l'on nommait alors *cifoine*, *sanfoigue*, *chaufogne*, *chifonie*, *sinfonie*, *cyfonie* (du latin *symphonia*, symphonie). Elle fut très répandue en France dès le XIe siècle. D'abord employée par les *jongleurs* au service des poètes et ménestrels, ou ménétriers du moyen âge, elle devint ensuite l'instrument préféré par les mendiants, infirmes que

(1) M. Gustave Lyon, directeur de la maison Pleyel à Paris, doué d'un esprit ingénieux et inventif, a créé le *piano double* consistant dans la fusion en un seul de deux pianos à queue se faisant face et facilitant l'exécution de la musique à deux pianos. (Fig. 14.)

l'on appelait *truands*. Au XIIIe siècle elle fut usitée dans les cours des rois de France. *Nicolas de Bray*, en parlant d'une fête qui se donna sous le règne du roi Louis VIII, dit que les comédiens firent leur entrée sur le théâtre aux doux sons de la vielle et de plusieurs autres intruments parmi lesquels était le *sistre*.

L'historien de *Joinville* rapporte que la reine *Blanche* donnait des petits concerts pour amuser son fils Louis IX (saint Louis) dans sa jeunesse, et que la vielle faisait partie des instruments employés. Au XIVe siècle, la vielle tomba en défaveur et fut considérée comme instrument vulgaire et le gagne-pain des infirmes et des pauvres. Elle fut accueillie favorablement à la cour du roi Henri III, et les vielleurs *Ganot* et *La Roze* eurent de grands succès à celle du roi Louis XIV. Au XVIIIe siècle, un caprice de la mode lui redonna une nouvelle vogue et on la voit devenir l'instrument favori de l'aristocratie. Les grandes dames et grands seigneurs se mirent à *vieller* avec ardeur sur des vielles richement décorées, ornées de nacre, d'incrustations et de riches rubans. Cet engouement fut alors l'objet de certaines railleries et de brochures très spirituelles et non moins moqueuses, qui firent tomber en défaveur l'idole de la veille. La pauvre vielle redevint donc ensuite l'instrument des pauvres. Cet instrument n'est plus usité de nos jours.

La vielle a subi successivement plusieurs perfectionnements. Les plus importants furent apportés par un luthier établi à Versailles, nommé *Baton*, lequel, en 1716, fit des vielles avec d'anciennes guitares et, en 1720, on en monta sur des corps de *luth* et de *théorbe*. (Voyez ces mots.) Les luthiers *Charles Baton*, fils du précédent, *Herevet* et *P. Louvet* de Paris, augmentèrent l'étendue du clavier et contribuèrent aux progrès de la facture des vielles françaises

Parmi les *vielleurs* célèbres on cite : *Colin Muset*, *Jonglet*, au XIVe siècle, *Janot*, et *La Roze* sous Louis XIV; *Michel Leclerc*, *Deuzuy*, *Ch. Minart* au XVIIIe siècle, époque à laquelle on remarquait, parmi les compositions écrites spécialement pour ce instrument, les œuvres de *Baptiste Boismortier*, *Chédeville*, *Ch. Baton*, *Buterne*, *Ravet*, ainsi que les méthodes de vielle de *François Bouin* et *Michel Carette*.

Les Italiens appelèrent la vielle *lira rustica* (lyre rustique) et *ghironda ribeca* (rebec à roue), puis encore *stampella* et *viola da orbo* (viole d'aveugle). En Allemagne, on la nomme *bauernleyer*, lyre rustique et en Angleterre, *hurdygurdy*.

D'après certains étymologistes, *vielle*, de même que *viole*, dériverait du bas latin *vitula* qui se rattache à *vitulari*, se réjouir, gambader comme un veau (en latin *vitulus*).

Vielle organisée. — Vielle à roue contenant dans la caisse vibrante, outre les cordes, de petits tuyaux ouverts recevant l'air au moyen d'un soufflet en même temps que la manivelle faisait tourner la roue. Cette vielle fut appelée *organisée* en raison des tuyaux et jeux qu'on empruntait au système de l'orgue et qu'on y adaptait. Plus tard, on donna aussi quelquefois le nom de *vielle organisée* à certaines espèces d'orgues à cylindre ou *orgues de Barbarie* (1).

Instruments à vent en bois (2)

Les instruments à vent sont ceux avec lesquels le son est obtenu par l'insufflation de l'air soit au moyen du souffle humain, soit par un moyen mécanique.

Leur classification peut s'établir de la manière suivante :

Instruments à vent. — 1° à bouche avec bec; 2° à anche; 3° ayant une embouchure; 4° avec réservoir d'air.

Instruments à vent et à bouche (*les Bois*).

La flûte (3). — La flûte est un instrument à vent en forme de tuyau ou de tube allongé. Elle paraît avoir été connue de toute antiquité et on la retrouve peinte et sculptée sur les plus anciens monuments indiens, égyptiens, assyriens. On suppose qu'elle ne fut d'abord qu'un simple tuyau de paille d'avoine ou un roseau creux. On fit ensuite des flûtes avec les os de jambes de cerf, de biche; de grue. Enfin vinrent les flûtes en bois, en métal, en ivoire.

Fig. 15. — Euterpe et la flûte.

Les peuples de l'antiquité la tenaient en grand honneur et l'employaient sous des formes et des tailles différentes, pour leurs principales cérémonies : fêtes religieuses, danses, fêtes nuptiales, festins, funérailles.

La *Bible* parle souvent des joueurs de flûtes, et les Grecs et les Romains en faisaient un de leurs instruments de prédilection. Parmi les nombreuses variétés de flûtes que ces anciens peuples possédaient, les plus connues

(1) Un collectionneur distingué, *M. Cesbron*, en possède un exemplaire à soufflets indépendants.

(2) Le *buis*, peu employé de nos jours et qui vient de Turquie et de Perse, l'*ébène* tiré du Sénégal, de Madagascar, de la côte de Mozambique, de Ceylan, de l'île Maurice, la *grenadille* de Cuba et de la Jamaïque, le *palissandre* produit par le Brésil, l'*érable* que nous envoie la Bohême, sont les bois usités pour la fabrication des instruments à vent en bois. On fait aussi usage de l'*ébonite*, appelée également *gutta* ou *vulcanite*, à base de caoutchouc dur.

(3) *Euterpe*, l'une des neuf muses de la fable et celle qui présidait à la musique, s'est vu attri-

étaient la *flûte droite* ou *flûte à bec*, la *flûte oblique*, appelée au moyen âge *traversière* ou *traversaine*, la *flûte à plusieurs tuyaux* appelée *flûte de Pan* ou *syrinx*, la *flûte double*.

Les flûtes primitives étaient appelées par les Grecs : *syrinx*, puis *aulos* (*d'aô* ou *aeô*, je souffle), et par les latins : *tuba* (tube, tuyau) que l'on appliqua plus tard à la trompette, *calamus* (roseau, chalumeau), et *tibia* (os creux d'animal, pour en faire un tube sonore). Dans la basse latinité on employa le nom de *pipa*, pipe (tube, tuyau); puis apparut le nom de *flauta* (dérivant de *flare*, souffler, *flo*, je souffle), qui passa ensuite en français du moyen âge avec les dénominations de *flauste*, *fluste*, *flûte*, etc.

Flûte à bec, flûte droite. — *La flûte à bec* (ou *flûte droite* ou *flûte longue*), inusitée de nos jours, se jouait en tenant l'instrument perpendiculairement comme on joue du hautbois et de la clarinette, au lieu de le tenir obliquement, en travers, comme la *flûte traversière* (type de notre flûte moderne). Le tube était percé de trois, de six, ou de neuf trous, indépendamment de ceux des extrémités et de l'ouverture, qu'on appelait *lumière*. L'embouchure était une sorte de gros sifflet qui formait la tête de l'instrument et d'où lui vint son nom de *flûte à bec*. L'air insufflé par ce bec frappait une paroi taillée en biseau, ce qui fit classer les flûtes droites antiques et modernes parmi *les instruments à bouche biseautée*. Le *flûtet* des Basques et le *galoubet* des Provençaux dérivent des anciennes flûtes droites à trois trous. Celles à six trous, dont une des variétés se nommait au moyen âge *arigot* ou *larigot*, ont donné naissance au *flageolet* moderne. Quant aux flûtes à neuf trous, qu'on nommait *flûtes douces* et aussi *flûtes d'Angleterre*, elles composaient toute une famille du grave à l'aigu offrant plusieurs variétés de différentes grandeurs. Elles ont figuré en France, dans les orchestres, jusqu'au XVIIIe siècle, dans

1, 2. Basses de flûte à bec. — 3, 4. Ténors de flûte à bec, dessus de flûte à bec. — 5, 6, 7. Flûtes traversières. — 8. Hautbois de Victor.

FIG. 16. — Flûtes à bec.

buer l'invention de la flûte. Euterpe présidait également à l'art de plaire, dont la flûte était le symbole.

lequel elles commencèrent à être remplacées par la *flûte traversière*. Toutes les parties de flûte des opéras du temps du règne de Louis XIV se jouaient sur des flûtes droites à bec. — Au XVIIe et au XVIIIe siècles, on employait la *flûte d'accord* ou *flûte harmonique* qui était la plus petite des flûtes à bec. Elle était composée de deux flûtes réunies et accordées à la tierce. Les femmes de cette époque en jouaient (1).

Flûte oblique. Flûte moderne. — Parmi les grandes variétés des nombreuses formes de flûtes dont se servaient les anciens Grecs, on en cite une qu'ils nommaient *plagiaulos* (flûte oblique), laquelle, suivant certains érudits, aurait donné naissance à la *flûte traversière* ou *oblique* des temps modernes. Le nom de *traversière* lui vient de ce qu'on la pose de travers sur la lèvre inférieure pour obtenir les sons, en soufflant dans un orifice latéral percé vers la tête et servant d'embouchure. Elle est connue sous ce nom au moins depuis le XIIIe siècle et au moyen âge, on l'appelait *traversaine*. L'écrivain *Eustache Deschamps* parle de son usage dès le XIVe siècle et *Rabelais* dit, dans son *Gargantua*, qu'elle avait neuf trous. On l'appelait aussi *flûte allemande* ou *flûte de l'Allemand* pour la distinguer de la flûte à bec, qu'on appelait *flûte douce d'Angleterre*, et aussi parce qu'on en faisait grand usage en Allemagne. Au XVIIIe siècle, la flûte traversière remplaça, dans les orchestres de théâtre et de symphonie, la flûte douce à bec, précédemment employée. On fabriquait, à cette époque, des flûtes *traversières* de plusieurs tailles qui formaient une famille depuis la *basse* de *flûte traversière*, la plus grande de toutes et mesurant un mètre 23 centimètres, jusqu'au *dessus de flûte traversière* (la petite flûte de nos jours). On formait alors des concerts de flûtes en exécutant des compositions à plusieurs parties pour ces flûtes de différentes grandeur et grosseur.

De nos jours, on n'en construit que de deux grandeurs : la *grande flûte* et la *petite flûte*, appelée *piccolo*, par les Italiens, et qui résonne une octave au-dessus de la grande flûte. — A l'ancien système de flûte traversière à clefs, le capitaine *W. Gordon* substitua en 1827 un nouveau système, en perçant des trous aux points précis du tube de l'instrument indiqués par le principe physique de la résonance des corps sonores, afin d'obtenir une gamme chromatique rigoureusement juste, sans tenir compte cependant de la facilité d'application des doigts sur chacun des trous de l'instrument (2). Le Bavarois *Théobald Bœhm* (1794-1881) tira parti de l'idée de

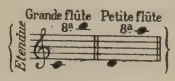
---

(1) Les flûtes d'accord ou flûtes harmoniques n'ont jamais été que des instruments de curiosité.

(2) Le flûtiste allemand *Quantz* (Hanovre 1697-Potsdam 1773), fut l'inventeur de la pompe d'allonge pour la pièce supérieure de la flûte, qui permet de modifier l'accord de l'instrument.

Gordon et en fit une application très pratique pour l'exécution, en imaginant *la flûte à anneaux :* cette nouvelle flûte prit alors le nom de *flûte Bœhm.*

On construit des flûtes en bois de grenadille, de buis, d'ébène, d'érable. On en a fait en porcelaine et en ivoire, puis aussi en cristal. Les flûtes les plus usitées à l'heure présente, sont celles en argent ou en maillechort.



Méthodes de flûte: Berbiguier, Altès, Tulou, Balleron, Gaubert, G. Parès, etc

Fifre. — Un des précurseurs de notre *petite flûte moderne* fut le *fifre* (de l'allemand *pfeiffen*, siffler), sorte de petite flûte traversière d'un son très perçant et qui prit naissance en Suisse. On le voit usité dans l'armée française des anciens rois de France, et depuis Henri IV jusqu'à Louis XVI, il fut accompagné du tambour dans les exercices et marches militaires. Il fut encore usité dans quelques régiments seulement, sous le premier empire, et fut ensuite remplacé dans l'armée par la *petite flûte* (piccolo) et aussi par le *clairon* en cuivre pour accompagner le tambour.

L'Allemagne et l'Angleterre font encore usage du fifre dans les corps de musique de l'armée.

Flûte de Pan ou syrinx. — Examinons à présent, la forme de la *flûte de Pan* appelée aussi *syrinx* (1), dont nous avons déjà parlé plus haut. Cette espèce d'instrument est formée de la juxtaposition d'un certain nombre de tuyaux d'inégales grandeurs, faits de joncs de roseaux ou d'autres matières. Ils sont bouchés par le bas et joints ensemble par des liens.

Chaque tuyau donne un son différent. On obtient les sons en faisant passer successivement chacun de ces tuyaux devant la bouche et en y soufflant par le haut, comme dans une clef percée. De sept qu'ils étaient d'abord, le nombre des tuyaux s'est élevé à neuf, puis à douze, puis enfin à seize. Cet instrument est un des plus anciens. On a supposé qu'il aurait bien pu donner l'idée de l'orgue, car les plus anciens modèles de l'orgue ressemblent en effet à une grande flûte de Pan munie d'une soufflerie.

On raconte, dans la mythologie, que le dieu *Pan*, dieu des bois, lui avait donné son nom. Une nymphe d'Arcadie, nommée *Syrinx*, qui était aimée du dieu *Pan*, se précipita dans le fleuve *Ladon* pour échapper à ses poursuites. *Pan*, au lieu de saisir le corps de *Syrinx*, n'étreignit que des roseaux qui répondirent à ses cris de douleur par un plaintif murmure. *Pan*,

(1) En grec, le mot *surigx*, veut dire tuyau, d'où l'origine du mot *syrinx*.

croyant reconnaître dans ce murmure, la voix de *Syrinx*, rassembla les roseaux sonores et en fit un instrument destiné à imiter la plainte des roseaux agités.

La poésie de cette fable mythologique méritait d'être signalée ici.

Cet instrument fut usité de tout temps. Au moyen âge et encore après, on lui donna les noms de *pipeau, frestel, syrinx* (nom qu'elle portait dans l'antiquité grecque), puis *syringue, seringe* et même *seringue.*

De nos jours, les montagnards, les chevriers emploient un petit instrument de ce genre composé de douze à vingt et un tuyaux inégaux, forés dans une planchette triangulaire sur la tranche. On la connaît sous le nom de : *sioulet cristedou.*

Flûte double. — Les anciens monuments et les bas-reliefs de l'antiquité égyptienne, assyrienne, grecque, romaine, montrent des personnages jouant d'un instrument consistant en deux tuyaux ou tubes, souvent d'une longueur inégale, réunis par un lien à la partie supérieure, près de l'embouchure, et séparés à leur base par une petite distance. On a donné le nom de *flûte double* à ce genre d'instrument qui est inusité de nos jours. Pour l'emboucher et la faire résonner, il fallait faire de grands efforts; aussi les Grecs et les Romains, qui en avaient fait un de leurs instruments favoris, avaient-ils imaginé une sorte de bandage, appelé *phorbéia* en grec, *capistrum* en latin, fixé aux joues et aux lèvres, tout en permettant de souffler dans l'instrument sans se déformer les traits du visage.

Fig. 17. — Flûtes doubles.

Flûte eunuque, flûte bréhaigne. — La flûte eunuque, dont notre mirliton moderne semble dériver, était faite soit en bois, soit en ivoire et longue d'environ quatre-vingt-cinq centimètres. Cet ancien instrument était très en faveur, dit le *père Mersenne*, sous le roi Louis XIII. *Guillaume de Machault* (XIVe siècle) parle de la *flûte bréhaigne* ou chalumeau eunuque.

Le flageolet. — En parlant des flûtes droites et à bec, nous avons vu qu'une des variétés de ce genre d'instrument s'appelait *arigot* ou *larigot* et

avait donné naissance à un autre instrument du même genre appelé *flageolet* (1). Au moyen âge, on l'appelait *flageol*, *flajol*, *flajèl*, *flagiel*, *flaveteau*, *flautèle*, etc.

On a fabriqué des flageolets à deux et à trois tubes. Les flageolets doubles furent inventés en 1810 par l'Anglais *Brainbridge*, qui imagina cette forme afin d'obtenir la plus grande partie des notes naturelles et des gammes diésées et bémolisées à l'aide d'un mouvement symétrique des doigts. En 1824, Brainbridge inventa un flageolet triple. Nos flageolets actuels sont fabriqués avec tous les perfectionnements successifs qui ont été introduits dans la facture des instruments en bois et à souffle.

Galoubet. — Le galoubet (du provençal *gal*, joyeux, et *oubet* pour *aubet*, diminutif de *auboï*, hautbois) est un petit instrument à vent, le plus aigu de tous, une sorte de petite flûte qu'on a appelée également *flûtet*. Il sonne deux octaves plus haut que la grande flûte et une octave plus haut que la petite flûte (piccolo). Il se joue de la main gauche seule, tandis que la main droite marque le rythme et la mesure, en frappant avec une baguette sur un *tambourin*. Le galoubet, qu'on appelait aussi *frestel*, au moyen âge, et son compagnon obligé le tambourin, sont d'un usage très ancien dans le Midi de la France, surtout dans la Provence, en Languedoc, dans les pays basques. En Provence, les joueurs de galoubet sont très communs. On en rassemble jusqu'à vingt-cinq dans les fêtes champêtres, jouant tous avec un ensemble parfait, grâce au rythme marqué sur les tambourins.

Instruments en bois à anche.

Avant de parler des *instruments à anche*, il nous paraît utile de connaître en quoi consiste cette anche.

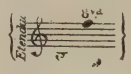
Anche. — L'anche est une languette simple ou double que l'on fait vibrer par l'action de l'air. C'est par une anche que l'on obtient le son, au moyen du souffle, dans certains instruments. L'anche du *hautbois*, du cor anglais, du basson est *double* et consiste en deux languettes de roseau, très minces à l'extrémité qui doit être pincée par les lèvres, placées horizontalement l'une sur l'autre, et ajustées à l'autre extrémité sur un petit tuyau cylindrique en métal, s'adaptant à l'instrument. Les deux languettes formant *l'anche double* sont jointes de telle façon qu'il ne reste entre elles qu'une toute petite fente pour le passage de l'air introduit par le souffle de l'instrumentiste. — L'anche de la clarinette, de l'ancien cor de basset, du saxophone, n'a qu'une seule languette mince, en roseau, s'appliquant à

(1) Du latin *flagellum*, baguette.

la partie supérieure de l'instrument appelée *bec*, contre lequel elle vibre au moyen du souffle de l'instrumentiste. L'*anche battante* est celle dont les vibrations produites par le souffle de l'instrumentiste viennent battre ou frôler un obstacle disposé avec intention à cet effet. Les anches battantes sont *doubles* ou *simples*. *Doubles*, elles sont formées de deux languettes de roseau produisant le son par les battements réciproques des vibrations d'une languette contre l'autre, comme cela a lieu dans les anciennes bombardes, les chalumeaux, le hautbois, le basson, etc. — L'anche battante *simple* est celle qui n'a qu'une seule languette produisant le son par le battement de ses vibrations contre les parois du support fixe, auquel elle est adaptée, comme cela a lieu dans la clarinette et les saxophones.

Le hautbois. — Instrument en bois, à vent, à anche battante double, dans laquelle l'instrumentiste (*hautboïste*) souffle avec les lèvres pour obtenir les sons. Dans le hautbois, l'anche s'introduit simplement dans la partie supérieure de l'instrument, lequel est percé de trous, garni de clefs et terminé par un pavillon évasé. Le timbre du hautbois est nazillard dans les régions grave et médiaire, perçant et pathétique dans les notes élevées.

On a fabriqué des hautbois en buis, en ébène, en grenadille, en bois de cèdre, en bois de violette, en ivoire, en cuivre.



Le hautbois est un dérivé de l'ancien *chalumeau* (en latin *calamus*, roseau). Les Italiens l'appellent *oboe*.

Au moyen âge, les instruments à anche de la famille du haut bois étaient appelés *douçaine*, *doussaine*, *doucine*, *doulcine*, sans doute en raison de la qualité particulière de leurs sons.

A l'origine, le nom de hautbois, qu'on écrivait haut-bois (1), fut un terme générique servant à désigner certains instruments de bois destinés à exécuter les parties élevées des compositions musicales, au-dessus de la partie du *basson* (ancien *fagot* ou *dulcian*).

Usité en France dès le XVe siècle, l'étendue du hautbois, dans sa forme primitive, n'était guère alors que d'une octave et une sixte (d'*ut* à *la*). Au XVIe siècle, on créa une famille de hautbois de différentes tailles et de différentes espèces du grave à l'aigu, comme cela existait pour la flûte. Il y avait des *dessus*, des *hautes-contre* (2), des *tailles* ou *ténors* et des *basses* de hautbois.

Méthodes de hautbois : Brod, Verroust, Gillet, G. Parès, Bleuzet, etc.

---

(1) La vieille orthographe écrivait au pluriel hautx-bois.
(2) Les Italiens appelaient *hautbois d'amour*, la haute contre de hautbois.

Le *cromorne*, mot tiré de l'allemand *krumhorn*, qui signifie *cor courbé*, *cor tordu*, était un ancien instrument d'origine allemande. Il avait la forme d'un grand hautbois assez grossier ressemblant à une crosse ou à un bâton pastoral, d'où son nom. Il était percé de plusieurs trous et avait plusieurs clefs. Il servait de basse au hautbois et sonnait à un intervalle de quinte au-dessous de ce dernier. Cet instrument, très usité au XVIe siècle, a été remplacé dans la moitié du XVIIe siècle par le *basson* et dans l'orchestre moderne, par le *cor anglais*.

On l'appelait également *tournebout*, en raison de sa forme dont une des extrémités était recourbée.

Toutes ces variétés de hautbois ont été abandonnées dans la musique moderne qui n'emploie que le hautbois, si connu de tous, et le *cor anglais* qui sonne une quinte au-dessous de ce dernier.

Thoinot d'Arbeau, dans son *Orchésographie* (1589), parle des sons criards et bruyants de cette famille d'instruments, ce qui les faisait employer en plein air dans les fêtes champêtres et dans les musiques militaires.

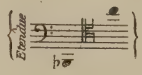
Le compositeur français *Cambert* fut le premier qui introduisit le hautbois à l'orchestre, dans son opéra de *Pomone*, donné en 1671. — Avant 1751, cet instrument n'avait que trois clefs, on en ajouta une quatrième à cette époque. *Delusse* en 1780, *Buffet* qui y appliqua, en 1844, les *anneaux mobiles* (système *Bœhm*); *Triébert*, *Brod*, *Nonon*, ont successivement perfectionné cet instrument qui, dès la fin du XVIe siècle, était usité dans les musiques militaires. Lors du carrousel qui eut lieu en 1661 sous Louis XIV, les hautbois faisaient partie avec les trompettes, les tambours, les timbales de la musique militaire, ou *harmonie guerrière*, qui s'y fit entendre. Sous le règne du roi Louis XIV, *Lulli* et *Philidor* l'aîné écrivirent un grand nombre de marches et de batteries militaires pour le tambour, avec des airs de fifres et de hautbois. Cet instrument fait encore partie de nos jours des musiques militaires d'infanterie ou civiles appelées *musiques d'harmonie* ou simplement *harmonies*.

Cor anglais. — Le cor anglais est un instrument à vent, à anche et en bois. C'est un hautbois agrandi. Il est au hautbois ce que l'*alto* est au *violon* et on l'appelait autrefois la *taille* de *haulbois*. Il était anciennement en bois recouvert de cuir et recourbé; maintenant il est droit et en palissandre. Le pavillon, par lequel se termine sa partie inférieure, au lieu d'être évasé comme dans le hautbois, est au contraire en forme de sphère, de boule un peu allongée; son bocal est un peu recourbé.

C'est, croit-on, de 1775 à 1780 que *J. Ferlandi*, de Bergame, inventa ou améliora le cor anglais qui était appelé autrefois *hautbois de chasse*. On sup-

pose que le nom qu'il porte lui vint de ce que, pour le construire, on prit pour modèle quelque vieil instrument d'Angleterre. Le *cor anglais* paraît pour la première fois à l'orchestre de l'Opéra de Paris dans *Alexandre chez Appelle*, opéra du compositeur français *Catel*, donné le 20 décembre 1808.

Basson. — Le basson est un instrument à vent composé de trois pièces de bois formant tuyaux creux, percées de trous et garnies de clefs, afin d'obtenir les différents sons. Les trois pièces de bois s'adaptent les unes dans les autres. Le basson se joue avec une anche par laquelle les lèvres de l'instrumentiste introduisent l'air. Cette anche est adaptée à un canal (ou tuyau creux) en cuivre, appelé *bocal*. Dans la famille des instruments à vent et en bois tel que la flûte, le hautbois, la clarinette, il fait la basse de ces instruments.



Le nom de *basson* vient de ce qu'il donne des sons *bas*. Les Italiens l'appellent *fagotto* (fagot), en raison de sa ressemblance avec un fagot de bois, lorsque les différentes parties dont il est composé sont démontées et réunies. Le basson (dans sa forme primitive) aurait été inventé vers le milieu du XVIe siècle, par un chanoine italien habitant Pavie, et nommé *Afranio*.

Au XVIe et au XVIIe siècles, il s'appelait *Dulcian*, *Dulcion*, *Dulciana*, sans doute en raison de la douceur de ses sons. Il n'avait alors que deux clefs et était de quatre grandeurs différentes, formant une famille du grave à l'aigu (1).

Méthodes de basson : Jancourt, Cokken, G. Parès, Bourdeau, etc.

La bombarde. — La bombarde (inusitée de nos jours) est un ancien instrument en bois, à vent et à anche, percé de trous, garni de clefs, de l'espèce du hautbois, dont on faisait grand usage aux XVIe et au XVIIe siècles. Il y avait plusieurs espèces de bombardes variant entre elles de longueur et de grosseur.

Ces instruments avaient un son fort et rude (2). Ils ont donné naissance aux variétés de hautbois et de basson.

Clarinette. — Instrument à vent et en bois composé d'un tube creux,

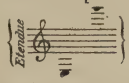
---

(1) On connaissait également une sorte de basson raccourci auquel on donnait le nom de basson-*cervelas*.

De nos jours le *contre-basson*, usité dans les orchestres, résonne à l'octave inférieure du basson ordinaire. Il a remplacé l'ancienne contrebasse de bombarde, que les Italiens appellent *bombardone*.

(2) C'est pour cette raison qu'on les appelait *bombarde*, mot qui dérive du latin *bombus*, bruit.

percé de trous, que l'on bouche avec les doigts et avec des *clefs* pour obtenir les différents sons, et terminé par un petit *pavillon* évasé. On joue de la clarinette en soufflant par un *bec* auquel est ajustée une *languette* mince appelée *anche*.



Il y a des clarinettes dans plusieurs tons différents, qui sont : la *clarinette en ut*, la plus ancienne, celle en *si bémol*, celle en *la*, celle en *mi bémol*.

Dans la musique d'orchestre, on utilise trois différents modèles de clarinette : la clarinette en *ut*, sur laquelle il y a concordance entre les sons écrits et les sons entendus; la clarinette en *si bémol*, l'instrument préféré pour les solos, conçue de telle manière que les sons entendus sonnent un ton au-dessous des notes écrites, et dont la partie doit être écrite par le compositeur un ton au-dessus du ton réel du morceau, afin d'obtenir une concordance parfaite avec le diapason ordinaire de l'orchestre; enfin, la clarinette en *la*, dont les sons entendus résonnent une tierce mineure au-dessous des notes écrites, et dont la partie doit être écrite par le compositeur une tierce mineure plus haut que le ton réel du morceau. Cette particularité dans l'écriture des parties des clarinettes qui ne sont pas en *ut*, s'applique à tous les instruments de musique établis dans un autre ton que le ton d'*ut*.

Citons encore la clarinette en *mi bémol*, appelée petite clarinette et utilisée dans les musiques militaires.

La clarinette fut inventée en 1690 par un luthier allemand de Nuremberg, appelé *Denner*. Fétis dit qu'elle ne fut introduite dans les musiques françaises que vers 1757. Le compositeur *Glück* l'utilisa dans la musique dramatique et dans les airs de ballet.

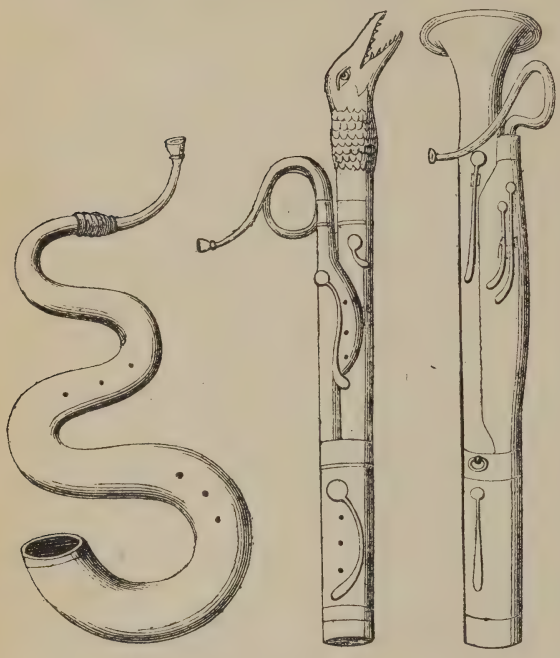
Clarinette est un diminutif de *clarine* et dérive du latin *clarus*, clair, en raison des beaux sons produits par cet instrument.

Méthodes de clarinette : Beer, Klosé, Parès, Mimart, etc.

Cornet à bouquin. — Ancien instrument à souffle humain en bois, percé de trous pour varier les sons en les bouchant ou en les débouchant avec les doigts, garni d'un bocal en bois ou en ivoire qui était adapté à l'extrémité la plus petite. C'est ce bocal, qu'on appelait *bouquin*, qui fit donner son nom à cet instrument. On parle des *cornets à bouquin* dès le XIIIe siècle, mais c'est surtout au XVIe et au XVIIe siècle que le cornet à bouquin fut en faveur et forma une famille de différentes tailles, graves et aigus.

Le Père Mersenne, qui écrivait sous le règne du roi Louis XIII, parle des concerts de cornets à quatre et à cinq parties que l'on formait de son temps.

Le serpent. — Le serpent qui, de même que le *cornet à bouquin*, est aujourd'hui inusité, était une sorte de cornet à bouquin perfectionné. Le son de cet instrument était rude, sec et rauque. Il était en bois recouvert de cuir, ou en cuir bouilli. On s'en servait comme instrument grave pour exécuter les basses. Il fut longtemps usité dans les églises pour soutenir la voix des chantres.



1. Serpent. — 2. Serpent droit. — 3. Serpent-basson à 6 clés.
FIG. 18. — Serpents.

Il avait la forme d'un gros serpent, d'où le nom qui lui fut donné. Plusieurs musicographes en attribuent l'invention, en 1590, à *Edme Guillaume*, chanoine d'Auxerre et secrétaire de *Jacques Amyot*. Selon d'autres, Edme Guillaume n'aurait été que l'introducteur en France du serpent, qui était connu en Italie dès le milieu du XVIe siècle.

A côté de ce *serpent*, il y avait les serpents de cavalerie ayant déjà la forme que devait prendre son remplaçant *l'ophicléide*, dont il est parlé plus loin.

Instruments à vent avec réservoir d'air.

La voix humaine. — La voix humaine peut être considérée comme un véritable instrument à vent avec réservoir d'air.

Tout ce qui se rapporte, musicalement parlant, à la voix humaine constitue *l'art du chant*.

La voix humaine s'obtient en chassant l'air de l'intérieur des poumons. On lui reconnaît plusieurs éléments constitutifs dont les principaux sont les suivants :

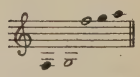
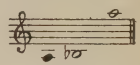
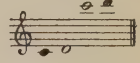
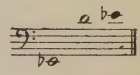
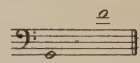
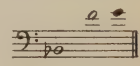
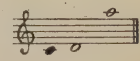
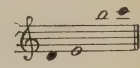
1° Les *poumons* et la *trachée artère* remplissant le rôle de soufflets; 2° le

larynx dont les vibrations donnent au son un caractère spécial et dont la *glotte* forme la partie supérieure; les bords des lèvres de la glotte sont eux-mêmes formés par des cordons tendineux appelés *cordes vocales*, lesquelles vibrent lorsque l'air est chassé des poumons; 3° le *pharynx*, les *cavités buccales* et *nasales* qui sont les modifications du son, selon qu'on l'enfle ou qu'on le diminue.

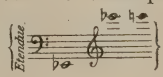
Les différentes voix sont classées en voix de femme ou d'enfant (qui vibrent à l'unisson) et en voix d'homme.

Dans l'écriture de la musique, la voix d'homme, tout en lisant les mêmes notes que la voix de femme, résonne à l'octave inférieure de celle-ci.

Chaque espèce de voix est classée en voix graves, en voix intermédiaires, en voix aiguës.

Voix de femmes.	Contralto.	
	Mezzo soprano (ou 2e dessus).	
	Soprano (1) (ou 1re dessus).	
Voix d'hommes.	Bassetaille.	
	Basse chantante.	
	Baryton.	
	Deuxième ténor.	
	Premier ténor (2). (anciennement appelée *taille*)	

L'étendue générale de toutes les voix peut atteindre chromatiquement les limites suivantes :



Au-dessus de la voix de ténor, on connaît une autre voix appelée *haute-contre*, assimilée à la voix de *contralto* des femmes. Le timbre de cette voix se rapproche de beaucoup de celui de la voix de femme.

---

(1) De l'Italien *sopra*, au-dessus.

(2) Du latin *tenere*, tenir, parce que dans l'ancienne musique du moyen âge, la voix qui chantait, qui *tenait* la partie principale, était appelée *ténor*, nom qui fut ensuite adopté pour désigner la voix d'homme la plus aiguë.

Cette voix est devenue aujourd'hui presque introuvable. Anciennement, au moyen de certaine opération d'un caractère spécial et pratiquée dans le jeune âge, on obtenait des voix d'hommes ayant le timbre de la voix de femme. Ceux qui avaient subi cette opération étaient appelés *castrats*. Le timbre des voix de castrats avait quelque chose de vibrant, d'angélique, de pur, qui les faisait rechercher aux XVIIe et XVIIIe siècles dans les maîtrises italiennes.

Bibliographie : Méthodes de chant de *Duprez, Faure, Stéphen de la Madelène, Pauline Viardot, Isnardon, Mélchissédec,* etc.

Physiologie de la voix : *Mandl,* Hygiène de la voix (1879). — *Gougheneim et Larmoyer,* Physiologie de la voix et du chant. — *Faure,* la voix et le chant. — *Dr Castex,* Hygiène de la voix parlée et chantée (1894).

L'orgue. — *L'orgue* provoque l'étonnement admiratif de tous par ses dimensions majestueuses qui égalent celles des églises monumentales où il demeure.

Il est par excellence l'instrument des musiciens et des harmonistes, en raison de la richesse des éléments qui le composent et de la variété des effets qu'il peut produire. La douceur onctueuse et la sonorité particulière de certaines combinaisons de quelques-uns de ses jeux, conviennent éminemment au recueillement religieux.

L'orgue (*le grand orgue,* comme on l'appelle souvent), est le plus considérable de tous les instruments par l'importance de ses dimensions et de ses ressources. Il est défini : *instrument à vent avec réservoir d'air et à clavier.*

Il est composé d'un nombre important de tuyaux de bois et de métal de différentes grandeurs, mis en vibration au moyen de l'air fourni par des soufflets manœuvrés soit par des hommes appelés *souffleurs,* soit par un système tout moderne de soufflerie électrique. Les tuyaux reçoivent l'air par *l'embouchure* placée à l'extrémité inférieure et sont fixés dans des trous percés dans une pièce de bois appelée *sommier,* au-dessus d'un réservoir d'air en forme de boîte appelée *laie* ou *laye.* L'action des soufflets fait pénétrer l'air dans ces laies (ou réservoirs). Le grand orgue a généralement plusieurs *claviers* et, aussi, autant de *sommiers* distincts que de claviers. Les tuyaux sont partagés en plusieurs séries appelées *jeux.* Ces jeux diffèrent entre eux par leur *timbre,* par leur *intensité,* et aussi, dans quelques-uns, par la *tonalité.* Chaque jeu est formé par un groupe de tuyaux donnant une échelle chromatique produisant des sons d'un même timbre. Les tuyaux ayant une hauteur de quatre, de huit, de seize, de trente-deux *pieds,* sont désignés ainsi : tuyaux de quatre, de huit, de seize, de trente-deux pieds. Ces derniers sont les plus gros. Les jeux de l'orgue correspondent à des instruments de musique de différentes espèces, dont ils prennent le nom, et imitent approximativement le timbre.

A droite et à gauche des claviers de l'orgue et quelquefois au-dessus sont pratiquées des ouvertures d'où ressortent des *réglettes* ou *tiges cylindres* de bois, pouvant ressortir à volonté de dedans en dehors d'une certaine longueur.

Chacune de ces tiges terminées extérieurement en forme de *boutons* appelés *tirants* (parce que c'est par les *tirants* que la main de l'organiste les tire pour les faire mouvoir) correspond à un *jeu* d'orgue et prend le nom de *registres*. Quand l'exécutant tire à lui un de ces registres, le jeu correspondant est ouvert et sonne lorsque les touches du clavier sont enfoncées. Quand, au contraire, le registre est rentré ou non tiré, le *jeu* reste silencieux.

Le nombre des claviers n'est pas égal dans tous les orgues. Les uns n'en ont qu'un ou deux, les autres trois, quatre, ou cinq. Les claviers sont étagés en escaliers. Le premier clavier, celui du bas, est le *positif*, sur lequel on accompagne les voix et qui est destiné à des effets de sonorité intermédiaire. Au-dessus du positif se trouve le clavier de *grand-orgue*, celui auquel correspond le plus grand nombre de tuyaux; en troisième, se présente le clavier de *bombarde*, destiné aux jeux d'anche les plus forts; le quatrième clavier est le *clavier de récit* où sont les jeux qui se font entendre en *solo*; enfin le cinquième (le plus élevé), est le clavier d'*écho*, produisant certains effets de sonorité spéciale répondant au nom qu'il porte.

Indépendamment de ces claviers de *mains*, il existe un autre clavier appelé *clavier de pédales* ou *clavier de pieds* ou encore *pédalier*, ainsi nommé parce qu'il se compose de touches de bois que les pieds font mouvoir et destinées à faire entendre les notes graves de la basse.

Ces différents claviers peuvent avoir tous les jeux correspondant à chacun, réunis sur un seul clavier, au moyen de *tirasses* ou *pédales d'accouplement*, que le pied de l'organiste ouvre ou ferme à volonté, et qui sont placées au-dessus du clavier de pieds; de la sorte, un seul clavier peut avoir *accouplés*, réunis à ses éléments particuliers, ceux des autres claviers.

On appelle *buffet* la caisse monumentale, ornée d'ornements et de sculptures, dans laquelle est renfermé le mécanisme de l'orgue.

L'ensemble de tous les tuyaux en métal formant la façade, s'appelle : *la montre*.

Dans les anciennes grandes orgues, on voit, placé en avant, un petit buffet (un petit orgue) servant d'annexe et qu'on appelle *positif*, parce qu'il confient tous les tuyaux répondant au clavier du *positif*. Dans les orgues de tacture moderne, on a renoncé à cette disposition et le mécanisme du *positif* est renfermé dans le grand buffet.

Histoire. — Avant d'arriver au degré de perfectionnement actuel, l'or-

gue a subi de nombreuses transformations progressives dans son mécanisme. Le *sommier* sur lequel sont fixés les tuyaux et qui couvre les réservoirs d'air appelés *laies*, la *soupape* qui ferme l'orifice inférieur de chaque tuyau et qui ne peut être ouverte que par l'abaissement d'une touche du clavier, le *clavier* qui contient toutes les touches que les doigts de l'organiste enfoncent pour obtenir les sons, sont d'invention ancienne et on n'a pu fixer d'une manière positive la date de leur création.

Le système des *registres* date du XVIe siècle. On a attribué à *Bernhard* vers 1470, à Venise, l'invention du clavier de pédales. Certains auteurs croient que *Bernhard* ne fit que perfectionner et étendre le *pédalier* d'orgue qui aurait été découvert avant lui et peut-être, dit *Fétis*, par un facteur brabançon, nommé *Van Vaelbeke*, qui vivait vers la fin du XIIIe siècle et le commencement du XIVe siècle. — Le facteur *Serassi* (d'une famille célèbre de facteurs d'orgues) inventa le mécanisme : *tire-tout* (*tira-tutta*), registre par lequel on réunit tous les jeux de l'orgue sur un même clavier, ce qui permet de les faire parler tous à la fois. Cette invention date du commencement du XIXe siècle.

En 1792, un de ces *Serassi* plaça pour la première fois dans un orgue, de grands réservoirs de vent pour empêcher les ondulations de l'air dans les tuyaux. — L'Anglais *Barcker*, né en 1806, inventa, au XIXe siècle, le mécanisme appelé *expression* et *levier pneumatique*. Ce mécanisme ingénieux rendit le clavier de l'orgue aussi facile à toucher que celui d'un piano. Le *levier pneumatique* fut appliqué pour la première fois en France par le célèbre facteur français *Cavaillé-Coll*, dans l'orgue qu'il construisit à Saint-Denis.

En France, les facteurs Dallery et Clicquot, Mercklin, Cavaillé-Coll, Mutin, Abbey et d'autres encore, ont successivement construit de merveilleux instruments.

Orgue, dérive du mot grec *organon*, qui signifie *instrument*. L'antiquité de l'orgue sous une forme primitive est indéniable. Le *Talmud* parle d'un instrument analogue des Hébreux appelé *Magrapha*. On a cherché le principe de son origine dans l'ancienne *syrinx* ou *flûte de Pan*.

On attribue à un mathématicien d'Alexandrie, nommé *Ctésibius*, qui vivait environ 200 ans avant Jésus-Christ, l'invention de *l'orgue hydraulique*, dans lequel l'eau était employée comme moyen d'action.

On n'a pu fixer d'une manière positive l'entrée de l'orgue dans l'église. On parle d'un instrument de musique, que l'on suppose être un orgue, envoyé de Constantinople au roi de France *Pépin-le-Bref* par l'empereur *Constantin-Copronyme* en 757. *Pépin* le fit placer dans l'église Saint-Corneille à Compiègne. C'est, croit-on, le premier instrument dont il soit fait

mention comme ayant été en usage pour le culte en France. Dans son *Dictionnaire de plain-chant*, *d'Ortigue* suppose que cet orgue devait être hydraulique. Dans sa *Parémiologie musicale*, *Georges Kastner* le suppose *portatif*, comme celui construit par un Arabe nommé *Giafar* et envoyé à Charlemagne par le calife de Bagdad. L'orgue portatif était de petite dimension et l'exécutant le tenait dans ses bras.

Plus tard on en construisit de plus grands qu'on appela *positifs* (du latin *ponere* qui fait *positum* au supin, poser) et qu'on plaçait sur le sol.

Ce n'est que vers la fin du xe siècle et au commencement du xie siècle (dit d'Ortigue), que l'usage de l'orgue se répandit dans les églises et les couvents, dans presque toute l'Europe. Les grandes orgues de cette époque étaient d'une facture grossière, et les effets qu'on en obtenait étaient plutôt bruyants. On raconte qu'il fallait frapper les touches à coups de poing ou à coups de marteau pour faire résonner les tuyaux.

L'orgue que fit construire en 951 *Elphégus*, évêque de *Winchester*, dans le couvent de ce lieu, était composé de trente soufflets que soixante-dix hommes mettaient en mouvement afin de distribuer l'air dans quatre cents tuyaux.

On peut opposer à cette considérable machine sonore, la *régale* (1) *à vent*, sorte de petit orgue portatif, positif, qui se plaçait sur une table et était composé d'un petit jeu de trompette dont les tuyaux étaient si courts, qu'ils n'avaient pour ainsi dire que l'anche. Les Italiens le nommaient *regali* et encore *ninfali*. On peut en voir un spécimen au Musée du Conservatoire de Paris (no 689 du catalogue de 1884), ayant un clavier d'une étendue de quatre octaves et datant des dernières années du xvie siècle. Il est disposé de telle façon qu'il peut être renfermé dans un petit coffre plat ayant la forme d'une bible, en sorte qu'on peut le transporter partout. On a supposé que ce curieux petit instrument servait à accompagner les chants religieux.

On a vu plus haut les progrès successifs du mécanisme de l'orgue qui ont dû se développer en même temps que s'opéraient les transformations progressives dans la science de l'harmonie.

Bibliographie : Don Bédos de Celles, l'Art du facteur d'orgues (1766). — Encyclopédie *Roret* (Manuel du facteur d'orgues.) — *Cavaillé-Coll*, De l'orgue et de son architecture.

Harmonium. Orgue expressif. — L'*harmonium* est un instrument à vent avec clavier de la famille des *orgues expressifs*, dont on trouvera plus

(1) *Régale* dérive du latin *regalis*, *royal* et signifie *œuvre digne d'un roi*. On le fait également dériver de l'italien *regali*, qui veut dire *cadeau*, sans doute parce que cet instrument était considéré parmi les objets précieux que les personnages illustres offraient à titre de cadeau.

loin l'explication. Le son est obtenu au moyen de petites lames métalliques appelées *anches libres* et mises en vibration par des soufflets que les pieds de l'exécutant font manœuvrer, tandis que les mains jouent sur les touches d'un clavier semblable à celui d'un piano, mais de moindre étendue.

Les *anches libres* sont faites de petites lames en métal et adaptées aux instruments à vent avec réservoir d'air, soufflerie et à clavier, tels que l'orgue expressif sous toutes ses variétés de formes : le *melodium*, l'*harmonium*, le *célesta*, le *métaphone*, l'*acordéon*, etc.; lesquels prennent le nom générique d'instruments à *anches libres*. Ces anches, appelées *lames vibrantes*, vibrent par l'action de l'air, obtenu avec le jeu du soufflet, mis en mouvement par l'exécutant.

Les jeux de lames métalliques, ou anches libres, communiquent avec des rainures placées à l'intérieur d'un sommier, formant plusieurs cases acoustiques de différentes grandeurs et produisant plusieurs variétés de sons, imitant certains instruments tels que la flûte, le hautbois, la clarinette, le basson, etc.

En 1810 et en 1811, un amateur distingué appelé *Grenié*, de Bordeaux, présenta à l'Institut un petit orgue de chambre consistant en un simple jeu d'anches libres, et dans lequel *l'expression résidait dans la disposition et l'action des soufflets, subissant des pressions variables, dont l'intensité transmise aux tuyaux leur donnait le caractère et l'accent des instruments à vent.* En résumé, le principe du procédé d'expression résidait dans la modification de l'air insufflé au moyen de soufflets.

L'orgue expressif de Grenié donna plus tard l'idée des orgues expressifs de salon que nous désignons actuellement par le nom d'harmonium.

Avant les travaux de Grenié, Sébastien Erard avait déjà fabriqué, pour la reine Marie-Antoinette, un piano-orgue (ou organisé) dans lequel les sons étaient expressifs par la pression des doigts sur la touche. Les troubles de la Révolution lui firent abandonner ses recherches sur cet objet. Ce n'est que plus tard qu'il s'occupa de l'expression dans l'orgue, qu'il donna un plus grand développement au principe qui avait guidé l'invention de Grenié, en combinant les deux systèmes d'*expression* par masse de tout le clavier et d'*expression* par nuances pour chaque touche du clavier.

Grenié, en trouvant le système de l'expression par masse pour le clavier entier, et *Sébastien Erard*, en ajoutant à ce système son invention de l'expression pour chaque touche, ont fait faire un grand pas à la facture moderne de l'orgue (1).

---

(1) En 1790 le facteur allemand *Kratzeinster*, puis en 1772 un autre facteur *Jean-André Stein*

Ce principe, une fois inventé, donna lieu à des perfectionnements successifs : *Voit* appliqua à l'instrument de *Grenié* la soufflerie à vent continu; *Reich* et *Sylvestre* ajoutèrent de nouveaux jeux, imitant des instruments divers; *Christian Dietz* augmenta l'intensité des sons en plaçant les lames vibrantes dans des cases voûtées; *J.-B. Fourneaux* construisit un orgue expressif à deux claviers, dont les lames vibrantes étaient placées au fond d'une case voûtée et non plus sur des tuyaux; le même *J.-B. Fourneaux* plaça les anches dans le réservoir d'air comprimé au lieu de faire arriver le vent aux languettes par des soupapes inférieures, et modifia la qualité du son en recouvrant les cases sonores d'une table d'harmonie; *Alexandre Martin*, surnommé *Martin de Provins*, inventa *la percussion* (1) au moyen de laquelle l'anche est attaquée par un marteau.

Le facteur *Debain* (1809-1877) perfectionna le système d'*expression* et plaça vis-à-vis l'organiste, les boutons des registres qui, auparavant, se trouvaient sur les côtés du clavier.

Alexandre (1804-1888) fonda une maison qui devint célèbre et qui est encore aujourd'hui une des principales en France.

Mustel (né en 1815) imagina la double expression, le *forte expressif* et inventa l'*orgue Célesta* aux sons si harmonieusement doux.

Cornemuse. — La *cornemuse* est un instrument à vent se rattachant à la famille du hautbois, ayant comme lui un caractère champêtre, naïf. Il est composé d'une poche de peau de mouton, sorte de sac de cuir, appelée *outre* formant réservoir dans lequel l'air est introduit par la bouche de l'instrumentiste au moyen d'un petit tuyau appelé *porte-vent*. Une *soupape* intérieure s'ouvre du dehors en dedans : l'air peut entrer, mais non sortir. A cette *outre* gonflée par le souffle du joueur, sont adaptés trois chalumeaux (espèces de flûtes ou de hautbois), ou quelquefois deux seulement, produisant des sons aigres et nasillards.

Quand le musicien a gonflé la cornemuse qu'il tient entre le corps et le bras gauche, il la presse avec le coude et force ainsi le vent de s'échapper par les anches et à produire les sons. Les tubes sonores sont ajustés de manière à pouvoir être accourcis ou allongés, afin de s'accorder, soit entre eux, soit avec d'autres instruments.

La cornemuse est d'une antiquité reculée. Certains peuples d'Asie, d'autres du Nord de l'Europe, tels que les Celtes et les Scandinaves, en faisaient usage. Elle est restée l'instrument national des Écossais et de certaines

---

avaient inventé des procédés intéressants afin d'obtenir de l'expression dans l'orgue et susceptibles de nuances.

(1) Du latin *percutere, percussum, frapper, frappé.*

contrées de notre Bretagne. En Italie, on trouve encore quelques joueurs de *zampogna*, nom de la cornemuse italienne, et de *becco-polacco* qui sont le pendant de nos *sonneurs de biniou* bretons.

En Ecosse et en Angleterre, la cornemuse fait partie de quelques musiques militaires. Le corps des *Highlanders* a une musique composée de cornemuses et de fifres.

Les anciens poètes l'ont appelée sous ses différentes formes primitives et perfectionnées des noms de *pipe*, *pibole*, *chalemelle*, *chalemie*, *chevrette*, *vèze*, *loure*, *saccomuse*, *muse*, appellations différentes désignant les parties essentielles de l'instrument.

Ce mot dérive du latin *cornu*, corne et *musa*, muse, musette.

Musette. — Instrument à vent et à anches, composé d'une espèce de vessie ou d'outre en peau de mouton formant, réservoir d'air, que le joueur tient sous le bras gauche, et qu'il enfle comme un ballon en y introduisant l'air à l'aide d'un soufflet.

La musette est une variété de la *cornemuse*, avec cette différence que dans cette dernière l'outre reçoit le vent par la bouche du joueur, tandis que la musette le reçoit d'un soufflet placé sous le bras gauche de l'exécutant. La musette fut très en faveur au XVIIe siècle. On l'habillait d'une espèce de robe de velours enveloppant l'outre et de rubans. Elle figurait avec les hautbois dans les fêtes musicales données à la cour du roi de France Louis XIV.

On appelle encore *musette*, un air composé pour un instrument champêtre ou ayant le style propre à la musique pastorale. On disait *jouer*, *danser*, *chanter* une musette.

Ce mot dérive probablement du bas latin *musare*, qui vient de *musa*, muse, chanson. Quelques écrivains prétendent que ce fut un certain *Colin Muset*, jongleur du XIIIe siècle, qui aurait mis cet instrument en vogue au moyen âge.

La musette et la cornemuse avec réservoir d'air étaient connues des anciens : les Romains la nommaient *tibia utricularis* (flûte à outre).

Le compositeur *Lulli* l'introduisit à l'Opéra. Elle fut l'instrument favori des grandes dames du temps dont quelques-unes furent citées comme d'habiles joueuses de musette. Elle était l'instrument pastoral par excellence et tous les grands peintres d'alors, et parmi ceux-là *Watteau* (1684-1721), *Carle Van-Loo* (1705-1765), la font figurer dans leurs tableaux. Au XVIIIe siècle elle devint plus rare dans la musique de chambre, mais resta usitée dans les bals champêtres.

Instruments métalliques à vent.
Les cuivres (1).

La corne. — Parmi les instruments à vent avec lesquels le son est obtenu avec le souffle humain et considérés comme les ancêtres de nos instruments à vent métalliques modernes, il faut citer la *trompette*, le *cor*, le *cornet* la *corne*. Cette dernière est certainement un des premiers instruments imaginés par l'homme. Elle prit son nom de la corne de bœuf avec laquelle elle fut formée. Par extension de signification, on a donné le nom de *corne* à des instruments à vent identiques, mais en métal.

La *corne*, proprement dite, ne donne qu'un seul son que l'on obtient en soufflant avec la bouche dans l'instrument, qui, dans sa forme perfectionnée, fut munie d'une embouchure.

Le cor. — Le *cor* naquit vraisemblablement de la *corne*. *Cor* dérive du latin *cornu* (corne), parce qu'à l'origine, avant d'être en métal et tel que nous le connaissons, il consistait en une simple corne. Les Hébreux avaient un instrument de cette famille. Le *cor* des anciens Romains (*cornu*) différait de la *trompette* (*tuba*) en ce qu'il était recourbé au lieu d'être droit, comme celle-ci. Les cors des anciens ne formaient pas un cercle complet comme nos cors modernes.

On pense que c'est vers le XVIIe siècle que la forme actuelle du cor a été inventée.

Les anciens peuples, et surtout les paladins et les chevaliers du moyen âge, se servaient d'une sorte de cor d'appel qu'ils appelaient *olifant* ou *oliphant*. Ce cor était le plus souvent construit en ivoire et formé d'une défense d'éléphant. Il y avait des olifants en os, en bois, en cuir et de différentes grandeurs. Il fut également usité comme corne de chasse.

Dès le moyen âge, on disait *corner* pour indiquer l'action de jouer du cor. On disait même à cette époque *corner du cor*. Les chasseurs appellent corner les chiens, sonner du cor de chasse pour appeler ou exciter les chiens. Ils disent encore *corner requête*, quand on sonne du cor de chasse (ou de la trompe), pour obliger les chiens à chercher de nouveau la bête, lorsqu'ils se sont éloignés de sa trace.

Au temps de la féodalité, le son du cor annonçait l'heure du repas dans les

---

(1) Les instruments en métal, quoique désignés sous le nom de *cuivres*, ne sont pas fabriqués exclusivement avec du *cuivre pur*. Le *laiton*, alliage de cuivre et de zinc, le *maillechort*, qui est un composé de cuivre, zinc et nickel, et aussi l'*aluminium* sont employés.

châteaux des seigneurs et l'expression *corner l'ève* (l'eau) désignait l'usage de se laver les mains avant le repas.

Le cor employé à cet usage fut appelé, à une certaine époque, *graele* ou *gresle*. Le cor était l'instrument noble par excellence; les moines et les vilains employaient la cloche. Les paladins annonçaient aux sons du cor leur arrivée aux portes du château et l'on *cornait* également pour donner l'alarme au moment du danger. Les expressions *corner par la ville*, *corner aux oreilles de quelqu'un*, dans le sens de répandre une nouvelle avec persistance, ont été produites par l'usage fréquent que l'on faisait du cor pour avertir, annoncer, publier quelque événement ou quelque action.

Parmi les différentes espèces de cor, le *cor de chasse*, appelé également *trompe*, peut être considéré comme le type d'où est né notre *cor d'harmonie* moderne.

Cor de chasse. Trompe. — Le *cor de chasse*, dont les tuyaux forment un cercle assez grand pour le passer autour du cou en l'appuyant sur une épaule, se termine par un large pavillon évasé. Cet instrument est ainsi appelé parce qu'il est surtout usité dans les chasses. Les *airs de chasse* comme par exemple : le *lancer*, l'*hallali*, la *quête*, la *curée*, etc., sont des airs de chasse qui étaient désignés sous le nom de *cornures*.

Signalons les premiers emplois de cet instrument au théâtre, en France, dans une fanfare de chasse dans la *Princesse d'Elide* (7 mai 1664) de *Lulli*. Le compositeur français *Campra* l'introduisit à l'Opéra dans *Achille et Déidamie* (24 février 1735), et *Rameau* dans *Acante et Céphise* (1751).

Cor d'harmonie. — Vers 1690, le cor de chasse français fut introduit en Allemagne et y reçut des perfectionnements qui le firent adopter dans les orchestres. Ainsi perfectionné, il prit le nom de *cor d'harmonie* et pénétra en France vers 1730. En 1757, il fut adopté à l'orchestre de l'Opéra de Paris.

Il est moins grand que le cor de chasse et composé comme lui d'un tuyau contourné en forme de cercle et se terminant par une large partie évasée, appelée *pavillon*. Les sons s'obtiennent au moyen de l'action des lèvres et de la langue sur l'*embouchure*, sorte de petit godet adapté à l'extrémité étroite de l'instrument et par lequel on y introduit l'air en y soufflant. Les sons obtenus exclusivement par le secours des lèvres sont appelés *ouverts* ou *naturels*. Les sons ouverts du cor ne forment pas une gamme complète.

On complète cette gamme par un artifice consistant à boucher plus ou moins le *pavillon* avec la main.

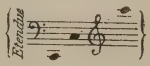
C'est vers 1750 ou 1760 que l'Allemand *Hampl* découvrit, raconte-t-on, les *sons bouchés*, au moyen de l'introduction de la main dans le pavillon,

comme il vient d'être dit précédemment. Les *sons bouchés* augmentèrent l'échelle des sons du cor, tout en étant d'une sonorité plus faible que les *sons ouverts*. Ainsi constitué, le cor ne pouvait jouer que dans le ton donné par sa construction primitive. Un autre Allemand, nommé *Haltenhoff*, eut d'abord l'idée d'ajouter une pompe à coulisse à l'instrument, destinée à régler la justesse quand les intonations s'élevaient par la chaleur et inventa le *cor à coulisse*; enfin plus tard, on trouva le moyen d'obtenir des sons naturels dans tous les tons, en adaptant au cor des tubes d'allonge de différentes longueurs et de différentes grosseurs nommés « corps ou tons de rechange» qui se remplacent (*se changent*) selon le besoin et s'adaptent dans certains instruments de cuivre, comme le *cor*, la *trompette*, le *cornet à pistons*.

Cor chromatique. — Afin d'augmenter les ressources d'exécution dans le *cor d'harmonie*, on a créé une nouvelle forme qu'on a appelée *cor à pistons* ou *cor chromatique*. Les difficultés qui existent dans le *cor* ordinaire, appelé *cor d'harmonie*, sont amoindries par le *cor à pistons* qui a les mêmes sons, sans en avoir cependant la pureté ni la douceur. On y a adapté deux ou trois *pistons*, au moyen desquels on peut donner avec précision tous les *sons bouchés* du cor ordinaire. Cet instrument a aussi l'avantage de pouvoir jouer les différentes modulations d'un morceau, sans être obligé de changer de corps de rechange aussi souvent que dans le cor d'harmonie, dont il a du reste les mêmes corps de rechange. C'est l'Allemand *Stœlzel*, né vers 1780, qui eut l'idée d'adapter, vers 1814, *des pistons* au cor, qu'on appela alors *cor à pistons*, lequel donne toute l'échelle des demi-tons, depuis les notes les plus graves jusqu'aux plus aiguës, ce qui lui fit donner également le nom de *cor chromatique*.

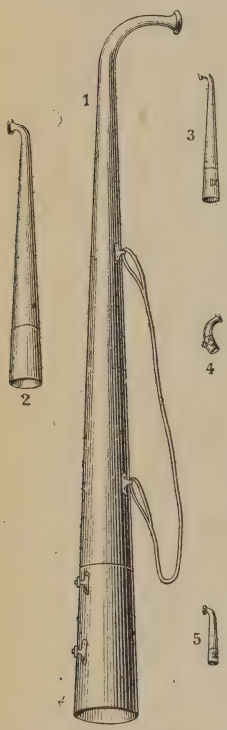
Fig. 19.
Cor chromatique.

Cet instrument a été perfectionné plus tard, en France, par le facteur *Antoine Halary* et ensuite par le virtuose *Meifred*, puis par *Adolphe Sax*. — Il existe encore le *cor à cylindres*, lequel ne diffère du précédent que par la nature de son mécanisme qui permet plus d'agilité dans l'exécution. Le *cor à pistons* ou *cor chromatique* est généralement adopté dans les orchestres de théâtre d'opéras et symphoniques modernes.



Les *pistons* consistent dans de petits cylindres en cuivre adaptés en coulisse aux tubes transversaux de certains instruments à vent, tels que : le *cor à pistons*, le *cornet à pistons*, la *trompette à pistons*, le *bugle*, etc.

Sous la pression du doigt de l'instrumentiste, ces pistons modifient la dimension des tuyaux, de manière à hausser ou à baisser la note d'un demi-ton. Les pistons permettent de jouer dans tous les tons sans avoir recours aux corps de rechange.



1. Cor russe contrebasse.
2. Cor russe ténor.
3. Cor russe soprano.
4. Cor russe alto.
5. Cor russe soprano-aigu.

Fig. 20.
Famille de cors russes.

Le nom de *cor* a été donné à une variété d'instruments à vent dans lesquels le son s'obtient par l'insufflation de la bouche. Citons parmi ces derniers : le *cor de mer*, sorte de coquille terminée par une pointe formant une embouchure facile; le *cor des Alpes*, espèce de trompette rustique dont les bergers se servent pour rallier leurs troupeaux ou comme éléments de distraction, et répandue en Suisse, en Suède, en Roumanie, en Transylvanie et jusque dans l'Hymalaya (1).

Mentionnons encore le *cor russe*, espèce d'instrument droit ressemblant à un porte-voix et ne rendant qu'un seul son. Un nommé *Maresch*, natif de Bohême en 1719, imagina un corps de musique russe composé d'un certain nombre de musiciens ayant chacun un instrument ne donnant qu'une seule note. Ces instruments sont accordés de telle manière qu'ils fournissent toutes les notes nécessaires à l'exécution d'un morceau avec les accompagnements. Par exemple, un des exécutants fait tous les *do*, un autre tous les *ré*, un autre les *mi* et ainsi de suite pour les autres notes. Chaque artiste n'a donc pour sa partie que la note qu'il doit donner et les silences nécessaires. La difficulté consiste à compter les silences avec exactitude et à faire la note au moment voulu.

La trompette. — Parmi les instruments métalliques à souffle humain, la *trompette* est un de ceux dont le nom est le plus souvent cité dans tous les ouvrages concernant l'antiquité. On la voit figurer, sous forme de longs tuyaux terminés par une extrémité évasée, sur les plus anciens monuments et les plus anciennes sculptures et peintures (2).

---

(1) *Gustave Chouquet*, Catalogue du musée du Conservatoire de Paris.

(2) Le compositeur italien *G. Verdi*, a fait usage des longues trompettes de l'antiquité, dans son opéra *Aïda*, dont l'action se passe chez les anciens *Assyriens*.

Cet instrument a pris plusieurs formes variées avant d'arriver au type actuel.

La trompette droite des Romains était appelée *tuba* (tuyau, tube). Celle appelée *buccina*, était recourbée en cercle, passant par-dessous le bras gauche de celui qui en jouait. L'ouverture de l'extrémité supérieure se trouvait placée au-dessus de l'épaule (1).

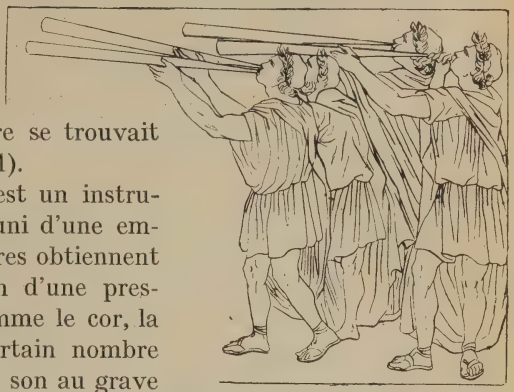
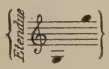


Fig. 21. — La trompette droite des Romains (*tuba*).

Notre trompette moderne est un instrument à vent et en cuivre, muni d'une embouchure par laquelle les lèvres obtiennent les différents sons au moyen d'une pression plus ou moins forte. Comme le cor, la trompette ne rend qu'un certain nombre de sons partant d'un premier son au grave et donnant les sons aliquotes ou harmoniques de ce son, dans une étendue de trois octaves. Au moyen de tons ou de corps de rechange, on peut transposer cette échelle naturelle sur tous les degrés chromatiques de la gamme.



La *trompette à pistons*, ou *trompette chromatique*, est un instrument qu'il ne faut pas confondre avec le cornet à pistons. Il est le même que la trompette ordinaire à laquelle l'application du mécanisme des pistons, au nombre de trois, permet de donner en sons ouverts et dans toute l'étendue de son échelle, tous les degrés de la gamme chromatique (2). Elle est aujourd'hui généralement adoptée dans tous les orchestres.

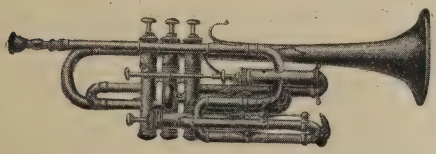
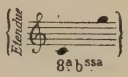


Fig. 22. — Trompette Merri Franquin à 5 pistons.



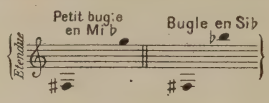
Méthodes de Dauverné, de Franquin.

---

(1) Le musée du Conservatoire de musique de Paris possède une reproduction exacte d'une trompette en bronze trouvée à Pompéia et figurant au musée de Naples. Cette trompette antique appelée *tuba curva* a un timbre qui se rapproche de celui du bugle et sonne à l'unisson du *cor en sol*, dit *Gustave Chouquet* dans le Catalogue de ce musée (édition de 1884).

(2) La nouvelle trompette à cinq pistons, système *Merri Franquin*, a pour objet de diminuer

Bugle. — Les musiques militaires font usage d'une espèce de trompette appelée *bugle* (1).



En 1835, le fabricant d'instruments de cuivre, l'Anglais *Halliday*, inventa une espèce de trompette à clefs qu'il nomma *bugle-horn*.

La famille des *saxhorns* inventés en France par le facteur *Adolphe Sax*, en fut un heureux perfectionnement.

Le clairon. — Il existe encore une sorte de bugle, de trompette sans pistons et qu'on appelle *clairon*. Le *clairon* sans pistons est employé dans les régiments de l'armée. On le réunit souvent aux tambours. Les fanfares qu'il exécute roulent généralement sur les trois notes de l'accord parfait. Le son qu'il rend est perçant.

Ajoutons que le mot *clairon* dérive du latin *clarus* (clair), et signifie un instrument rendant un son clair.

Le cornet. — Nous avons parlé plus haut de la *corne*, du *cor*, de la *trompette*.

Le *cornet*, dans ses différentes variétés, appartient à la même famille d'instruments que les précédents; il est un des plus anciens instruments de musique. Au moyen âge, on employait une sorte de petit cornet appelée *huchet* dont on se servait comme moyen d'appel, de signal. Dans le vieux français, *huscher* voulait dire appeler.

On utilise encore de nos jours de petites trompettes produisant un seul son appartenant à la famille du cornet. Les chasseurs s'en servent pour appeler leurs chiens, les conducteurs de voitures publiques et de trains de chemin de fer comme instrument de signal, d'avertissement. Il y en a en métal, en cornes d'animaux, en bois.

Cornet à pistons. — *Le cornet à pistons* est un instrument à vent, à souffle humain, en métal, de la même famille que la trompette. Il est très employé dans les musiques militaires, les fanfares, les orchestres de danse, et également dans un certain nombre d'orchestres symphoniques. Les sons de cet instrument n'ont ni la limpidité si claire, ni la noblesse si

---

les dangers d'accidents, de simplifier le doigté. Elle permet de descendre jusqu'au contre-*ut* au lieu de se limiter au fa dièse.

(1) Anciennement, on connaissait un instrument à souffle qu'on appelait *buffle*, en raison de sa ressemblance avec une corne de buffle.

fière du timbre de la trompette. Le mécanisme de ses pistons facilite l'exécution des passages rapides et chromatiques. Il a, comme le cor et la trompette, plusieurs corps de rechange en différents tons. Les tons de *si bémol* et de *la* sont les plus employés dans les orchestres.

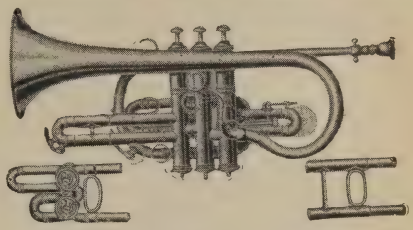
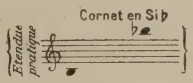


Fig. 23. — Cornet à pistons à régulateur de coulisse A. Petit.

Spontini, le compositeur de *la Vestale*, l'introduisit en France en 1826, et on le vit pour la première fois à l'orchestre de l'Opéra de Paris en 1829, dans le *Guillaume Tell* de *Rossini* (1).



Méthodes d'Arban, Forestier, A. Petit, Bizet, Fauthoux, etc.

Le trombone. — Le mot italien *tromba* signifie trompette et a pour augmentatif *trombone* qui signifie grosse trompette. Ce dernier mot, francisé par l'usage, désigne en France un instrument d'un timbre grave, noble et qui, dans la famille des instruments de cuivre, fait les notes graves et de basse, d'où le qualificatif de *basse de trompette* qui lui fut anciennement appliqué.

Le *trombone* a deux formes : le *trombone à coulisse* et le *trombone à pistons*.

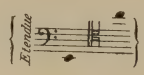
Le *trombone à coulisse* est composé de deux tubes formant quatre branches, s'emboîtant les unes dans les autres et que l'instrumentiste allonge

Fig. 24. — Trombone à coulisse.

ou raccourcit à volonté avec le bras droit pour produire les sons. La *coulisse* est la partie de l'instrument que l'instrumentiste avance ou retire

(1) Les cornets à pistons à régulateur de coulisse fabriqués par le facteur *Couesnon* sont de l'invention de M. *A. Petit*, professeur au Conservatoire de Paris, et permettent de jouer aussi juste que le violoniste, puisqu'en appuyant plus ou moins sur l'anneau du régulateur, le cornettiste peut donner à chaque note le son exact qu'elle doit avoir.

alternativement pour obtenir les différents sons. Il a une embouchure dans laquelle on souffle et se termine par un petit pavillon évasé.



Le compositeur *Glück* l'a introduit à l'orchestre de l'Opéra, à Paris en 1774.

Le trombone à coulisse a pour ancêtre la *saquebute*, ancien instrument du moyen âge et qui fut le prototype des instruments à coulisse. Elle servait anciennement de basse aux instruments à vent. Le trombone moderne en est le perfectionnement (1).

Pour faciliter le jeu de cet instrument, on a eu l'idée de lui appliquer le système des pistons. Le *trombone à pistons* naquit de cette transformation. Au moyen des pistons, les notes se trouvent faites plus facilement.

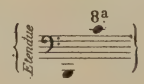
Le trombone à pistons est au trombone à coulisse, ce que le cor à pistons est au cor d'harmonie.

Le trombone forme une famille composée du *trombone ténor* (le plus usité en France), le *trombone alto* et le *trombone basse*. Wagner a également employé un *trombone contrebasse*.

Méthodes de Beer et Dieppo, Clodomir, Parès.

L'ophicléide. — Avec le trombone, *l'ophicléide* prend place dans la famille des instruments en cuivre, à sons graves. Ce mot est formé des mots grecs *ophis*, serpent, et *kleides*, clef, ce qui signifie serpent à clefs. L'ophicléide remplaça en effet l'ancien *serpent* qui était ainsi appelé en raison de sa forme tortillée et qu'on employait comme instrument grave et de basse dans les églises, dans les théâtres et dans les musiques militaires.

L'ophicléide en cuivre fut inventé dans le Hanovre au commencement du XIXe siècle et apporté en France par les musiques militaires allemandes, en 1815.

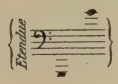


Le compositeur *Spontini* l'introduisit à l'Opéra de Paris en 1819, dans une fanfare qui jouait sur la scène dans son opéra *Olympie*. Il parut ensuite à l'orchestre de l'Opéra en 1822, dans *Aladin*, de *Nicolo-Isouard* et *Benincori*.

---

(1) On connaissait également le *buccin*, sorte de trombone à coulisse, dont le pavillon avait la forme d'une tête de serpent ou de dragon. Il était le trombone des musiques militaires.

Le tuba. — Dans les orchestres modernes, le *tuba* a remplacé l'ophicléide basse et la *basse à quatre pistons en si bémol* dans les musiques militaires.



Le *tuba* est un gros instrument à vent et en cuivre, dont la principale fonction consiste à donner des basses puissantes à la masse des cuivres, dans les orchestres symphoniques et militaires.

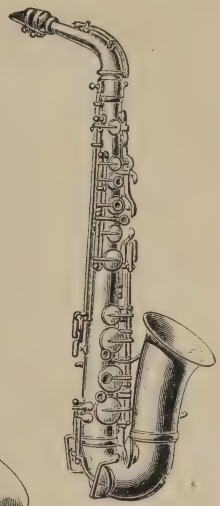


Fig. 25. — Saxophones : basse, baryton, ténor, soprano.

Méthodes Guilbaut, Cornette, etc.

Le saxhorn. Le saxophone. — Au milieu du XIXe siècle, sous Louis-Philippe et le second Empire, un facteur d'instruments de Paris créa plusieurs familles d'instruments de cuivre auxquels il donna son nom.

Doué d'un esprit inventif, soit qu'il fît des emprunts et apportât des modifications aux instruments usités avant lui, soit qu'il en inventât de nouveaux, *Adolphe Sax* (Dinant 1814-1894), fournit aux musiques militaires des instruments dont plusieurs sont encore en usage, les uns dans leur forme intégrale, les autres avec des modifications apportées par les facteurs actuels.

Les *saxotrombas*, les *saxhorns*, les *saxophones* (1) ont enrichi nos orchestres militaires d'éléments d'une réelle valeur. (*Méthode* de Mayeur.)

Facture instrumentale française. — La facture instrumentale française s'est placée au premier rang par l'ingéniosité de ses inventions et la perfection de ses instruments en bois et en cuivre (2).

Adolphe Sax a popularisé son nom avec ses *saxophones* et ses *saxhorns*.

Les flûtes de *Loth*, les bois de la maison *Evette-Schefer*, les hautbois de *Triebert*, les cuivres de *Millereau-Schonaers*, de *Couesnon*, de *Besson*, de *Courtois*, de *Thibouville*, ont une réputation universelle.

Fig. 26.

Instruments de percussion.

Dans les *instruments de percussion* (3), le son s'obtient au moyen du frappement d'un objet sur un autre objet. Ils rendent un son unique, n'ayant

(1) Le *saxophone* paraît pour la première fois à l'orchestre de l'Opéra de Paris dans *Hamlet* (1868), d'*Ambroise Thomas*. Il est maintenant fréquemment usité dans les orchestres symphoniques.

(2) En 1863, *Sarrus*, chef de musique de l'armée, invente le *sarrusophone*, instrument en cuivre à anche double comme le *basson*. Les *sarrusophones-basses* et contrebasses remplacent les contrebasses à cordes dans les *harmonies* et les *fanfares*.

(3) Du latin *percussum*, frappé.

aucun caractère musical, parce qu'il est difficile de lui assigner un nom dans l'échelle des *sons musicaux*, ceux que la science peut analyser et dont elle peut fixer le degré de hauteur. Une exception doit être signalée pour *les timbales*, chez lesquelles la peau peut être plus ou moins tendue, au moyen de vis.

Les instruments de percussion sont de plusieurs espèces, dont on peut établir la division qui suit : 1° instruments sur lesquels on frappe avec des baguettes, sur une peau d'animal tendue, tels que le tambour, la grosse caisse, les timbales, etc.

2° Instruments où l'on frappe sur le métal, tels que le triangle, le tam-tam, les cloches, etc.

3° Instruments en métal où le son s'obtient par le frottement de deux corps qui le composent, tels que les *cymbales*, etc.

4° Instruments où c'est le bois que l'on frappe, comme cela a lieu avec les *castagnettes*.

5° Instruments sur lesquels le verre est l'agent sonore, comme les *harmonicas*.

Les instruments à percussion à son unique ont pris leur origine dans l'antiquité la plus reculée et ont dû être les premiers agents sonores employés par l'homme après la voix humaine. L'Orient passe généralement pour nous avoir donné les principaux. Ils s'appelaient *croustiques* (1) chez les anciens Grecs.

Le tambour. — Le *tambour* (2), que les soldats eux-mêmes appelèrent *caisse* (3) en raison de sa forme cylindrique en bois ou en cuivre, fut connu sous différentes formes et différentes dimensions, dès la plus haute antiquité orientale. On croit qu'il fut introduit en Europe du temps des Croisades et qu'il fut adopté dans l'armée française au XIVe siècle.

Spontini introduisit la grosse caisse à l'orchestre de l'Opéra à Paris dans la marche triomphale de son opéra *la Vestale* (1807).

Dans certaines contrées, et tout particulièrement dans certaines provinces du Midi de la France, on emploie le *tambourin* (4), sorte de tambour dont la caisse est beaucoup plus longue et plus étroite que le tambour ordinaire. Nous avons déjà parlé du *tambourin* dans les lignes consacrées au *galoubet* méridional, dont il est le fidèle accompagnateur.

---

(1) Du grec *krosticos*, qui frappe.

(2) De l'arabe *tabor*.

(3) Caisse : du latin *capsa*, caisse, coffret.

(4) On appelait autrefois *tambourin* une sorte d'air de danse d'un mouvement animé et gai dans une mesure binaire. Le *tambourin de Rameau*, pour clavecin, est resté célèbre.

Un autre petit tambour, appelé *tambour de basque*, est composé d'une seule peau tendue sur un cercle de deux à quatre pouces de hauteur et garni de grelots ou de petites lames en cuivre. On fait résonner la peau du tambour de basque, soit avec les doigts en glissant dessus, soit en le frappant avec le dos de la main ou le coude. Les grelots et les lames de cuivre résonnent quand on agite vivement l'instrument.

Les cymbales. — Les *cymbales*, composées de deux plaques circulaires en métal que l'instrumentiste frappe l'une contre l'autre pour produire des effets de sonorité éclatante, terrifiante, et qui sont souvent employées simultanément avec la grosse caisse, furent connues dès la plus haute antiquité. L'Ecriture en parle. Le *kymbalon* chez les anciens Grecs et le *cymbalum* chez les anciens Romains étaient très usités. En vieux français on disait : *cymble*.

Le triangle. — Le *triangle*, également, nous vient de l'antiquité. Il tire son nom de la disposition en triangle des trois baguettes d'acier dont il est formé.

Les castagnettes. — Les *castagnettes* (1), qui marquent le rythme dans certaines danses espagnoles, telles que le *boléro*, le *fandango*, la *séguédille*, furent connues sous le nom de *crotales* chez les Grecs de l'antiquité (2).

Carillon. Cloches. — Le *carillon* est un assemblage de cloches de différentes tailles et accordées de manière à former une échelle chromatique d'un certain nombre d'octaves. Ces cloches, suspendues dans un clocher, sont mises en vibration au moyen de ressorts correspondant à un clavier ayant de grandes touches semblables à celle d'un pédalier d'orgue, que l'on frappe avec les poings.

Certains carillons ont deux claviers, l'un, frappé avec les poings et l'autre, avec les pieds. Ce dernier sert pour les notes graves.

Les carillons du Nord de la France, de la Belgique et de la Hollande ont une grande renommée.

Les airs exécutés sur les carillons sont également appelés *carillons*.

On a imaginé de placer de petits carillons dans des pendules, dans des

---

(1) Le nom de *castagnettes* vient de la ressemblance qu'on leur trouve avec les coques de châtaignes, en latin : *castanea*.

(2) On a fait dériver le mot *crotales*, du verbe grec *kroteô*, je frappe, et encore du grec *krotalon* (sonnette).

tabatières, dans de petites boîtes, rendant des airs et composés de ressorts élastiques et sonores remplaçant les cloches.

On appelle encore *carillons* de petits instruments composés d'une série de timbres ou de barres d'acier ou de bronze, accordés soit diatoniquement, soit chromatiquement, sur lesquels on frappe avec un petit marteau et rendant des sons clairs et argentins.

Il existe également des jeux de timbres dans lesquels, au lieu de frapper avec un petit marteau sur les barres de métal, on se sert d'un petit clavier, comme celui du piano, pour obtenir les sons. Sous cette forme, ce jeu de timbres est appelé *glockenspiel* (mot allemand qui signifie jeu de cloches).

A la place de timbres, on emploie aussi des barres d'acier de différentes tailles, dont la sonorité est plus douce.

Le tympanon. — Le *tympanon* des Grecs et des Romains était une sorte de tambourin. Le tympanon moderne ne doit pas être confondu avec ce dernier : il est de forme trapézoïdale comme le *santir* des Persans, et monté de cordes métalliques qui se frappent avec de petites baguettes. Il avait le plus souvent deux cordes à l'unisson pour chaque note. L'étendue du tympanon anglais (*dulcimer*) était ordinairement de trois octaves. Cet instrument n'est presque plus usité en France, mais il est très répandu en Hongrie, en Bohême, en Transylvanie, et dans les pays avoisinants.

Timbale. — La timbale est un instrument de percussion en forme de bassin sphérique en cuivre, sur lequel on adapte une peau fortement tendue au moyen d'un cercle de fer, qui se rétrécissant ou s'élargissant à volonté, par le moyen de vis ou d'écrous, sert à tendre ou à détendre la peau, pour lui faire donner différents sons. On frappe sur la peau avec des baguettes. Les timbales font partie des instruments usités dans les orchestres symphoniques et dans les musiques d'harmonie. Elles furent autrefois employées dans les musiques de cavalerie, mais elles ne le sont plus depuis déjà longtemps.

On emploie plusieurs timbales dans les orchestres. *Meyerbeer* en a employé quatre dans son *Robert-le-Diable* (1831). Ce fut la première apparition de quatre timbales à l'orchestre de l'Opéra de Paris.

On disait autrefois *blouser* des timbales. On dit aujourd'hui *jouer* des timbales.

Méthodes de Kastner, Baggers.

Les *nacaires* ou *naquaires* ou *anacaires*, étaient les noms des *timbales* dans la basse latinité et au moyen âge. On les appelait encore *nacariœ*,

nakaires, naquères, d'un mot qui se trouve dans les langues orientales sous diverses formes, entre autres *nakerah, nakerat, noqquârych, nacarich,* et servant à désigner l'instrument de percussion que nous appelons timbales. *Du Cange* dit qu'il est parlé de timbales, sous le nom de nacaires, dans la vie du roi Louis VII par *Suger.* Les timbales étaient donc usitées en France dès cette époque, et l'on sait que ce roi de France régna de 1137 à 1180. On suppose que les nacaires ont dû être apportées en Europe, soit par les Orientaux, soit par les Croisés à la suite de leurs expéditions.

Tam-Tam. — Instrument à percussion d'origine chinoise, produisant un son très fort ayant la particularité d'augmenter après le coup reçu. Il est formé d'un grand plateau de mélange métallique, en forme de disque peu épais et d'un assez grand diamètre et dont les bords sont légèrement relevés. Il produit un son éclatant, persistant et sinistre, qui le fait employer dans certains effets sombres de la musique dramatique, ou bien encore dans les œuvres musicales composées pour cérémonies funèbres.

Le *tam-tam* résonna pour la première fois à Paris aux funérailles de Mirabeau, le 4 avril 1791, et fut employé pour la première fois à l'orchestre de l'Opéra de Paris dans les *Bardes,* opéra de *Lesueur,* en 1804.

On appelle encore cet instrument : *beffroi.*

L'harmonica le plus répandu de nos jours, surtout comme jouet d'enfant, est celui inventé, en France, par Lenormand et appelé quelquefois *harmonica-tympanon.* Ce dernier est formé de petites lames de verre d'inégale grandeur, formant une série de sons diatoniques et sur lesquelles on frappe avec un petit marteau de liège; quelquefois, ces petites lames sonores, au lieu d'être en verre, sont en métal.

Grelot. — Instrument de percussion formé d'une boule creuse en métal, percé de trous et renfermant un morceau de métal qui rend un son indéterminé, quand on l'agite.

Les Orientaux portaient anciennement des grelots et des sonnettes à leurs habits. Chez les Hébreux, les grands prêtres avaient des grelots et des cloches d'or et d'argent en bas de leur robe. *Eschyle* dit que les soldats grecs en mettaient à leurs boucliers. Les anciens Romains employaient des grelots d'une forme carrée.

Depuis le XIe siècle jusqu'au XVe siècle, les grands seigneurs dans les danses nobles, surtout en Allemagne, avaient des grelots à leurs vêtements et en portaient comme ornements. En France, la *danse des morisques* était exécutée par des bouffons qui portaient des grelots à

leurs vêtements. Les *marottes* des anciens bouffons ou *fous* étaient garnies de grelots.

Instruments acoustiques. Le diapason. — Indépendamment des instruments utilisés dans l'exécution musicale instrumentale, il faut faire mention d'un autre groupe composé d'instruments se rapportant exclusivement à l'acoustique. Tels sont les *sonomètres*, le *monocorde*, les *tuyaux pour l'étude des mouvements vibratoires*, les *cornets acoustiques*, les *porte-voix* et enfin le *diapason*.

Le *diapason*, destiné à régler l'accord des voix et des instruments, est un petit instrument en acier formé de deux branches et rendant un son fixe déterminé, quand on le met en vibration.

Dans son Histoire de la musique, l'Anglais *Hawkins* (1719-1789) attribue l'invention du diapason à l'Anglais *John Shore*, qui faisait partie de la bande des trompettes de la maison royale d'Angleterre depuis l'année 1711 et qui entra, en 1715, en qualité de *luthiste* à la chapelle royale (1).

Le diapason eut dès cette époque une forme analogue à celle qu'il a maintenant, et il se nommait en anglais : *tuning-fork*, c'est-à-dire *fourchette d'accord*. L'Italie l'adopta sous le nom de *corista* et la France sous celui de *diapason*.

En France, on dit *donner le la*, quand on veut accorder les instruments, parce que le diapason rend un son qui est celui de la note *la*.

Les Italiens disent donner l'*ut* (*suonare il do*) parce que cette note est celle de leur étalon sonore.

Autrefois il n'y avait pas de note fixe servant à donner le ton. Le Père *Mersenne*, religieux du temps de Louis XIII, né le 8 septembre 1588, dans le Maine, parle dans son *Harmonie universelle*, publiée en 1627, d'un appareil qui pourrait bien être un des ancêtres du diapason, et qui consistait en un petit monocorde portatif, qui était un simple bâton muni d'une corde et de chevalets mobiles. Le Père *Mersenne* en recommandait l'usage pour *donner le ton* aux musiciens et même aux orateurs, afin de conduire leur voix.

Le diapason officiellement adopté par décret impérial en France, sous le nom de *diapason normal*, depuis le 16 février 1859, et dont l'étalon se trouve au Conservatoire de musique de Paris, donne un *la* produit par 870 vibrations par seconde (2). Avant l'arrêté officiel dont il vient d'être

---

(1) Adrien de la Fage : Étude sur le diapason.

(2) La gamme moyenne, celle qui renferme le *la* du diapason normal placé entre les deux *do* qui forment son étendue, s'étage, entre 517 et 1.034 vibrations. Le son le plus grave employé en musique est produit par 32 vibrations à la seconde. A partir, de 7.000 vibrations, les sons obtenus ne sont pas usités en musique. En résumé, la musique n'admet dans son échelle générale que les sons qu'elle peut classer et qui sont parfaitement appréciables par l'oreille. En

parlé, chaque théâtre, chaque ville avait un diapason particulier. Celui de l'Opéra de Paris donnait 860 vibrations simples par seconde, celui de l'Opéra-Comique 855, celui du Théâtre italien 848.

Instruments indicateurs de la durée des sons.

Le Métronome. — On a inventé un grand nombre d'instruments destinés à indiquer avec précision le mouvement voulu par le compositeur pour l'exécution de son œuvre. Ces instruments sont connus sous les noms de *chronomètre*, *métromètre*, *rythmomètre*, *échomètre*, *métronome*, etc. Ce dernier, le plus répandu, fut inventé par *Maëlzel* (Ratisbonne (1872-1838), avec quelques emprunts au mécanicien hollandais *Winkel* (1780-1826). Maëlzel fit approuver son instrument par l'Institut de France en 1816. Le métronome Maëlzel consiste dans une tige en acier et dont les oscillations ont lieu en formant un bruit sec comme une sorte de *tic-tac* et indiquent mathématiquement la durée de chaque subdivision d'une mesure quelconque. Cette tige forme un balancier qui est mis en mouvement par un mécanisme d'horlogerie. Derrière le balancier, on voit une échelle sur laquelle sont inscrits des numéros, depuis 40 jusqu'à 208, qui indiquent le nombre d'oscillations qu'il exécute dans une minute. Le mécanisme de cet utile et ingénieux instrument est renfermé dans une caisse en bois et de forme trapézoïdale.

Automates. — A titre documentaire, il faut mentionner également une famille d'instruments chez lesquels les sons se produisent au moyen de manivelles ou de ressorts qui mettent en mouvement de rotation des *cylindres*. Ces cylindres ont la forme de rouleaux en bois ou en métal, munis de petites pointes, qui lèvent de petites bascules faisant vibrer de la sorte l'air contenu dans les tuyaux dans l'*orgue à cylindre* appelé également *orgue de Barberi*, du nom d'un facteur italien qui l'inventa, mais aussi, par corruption de langage *orgue de Barbarie*.

Les *serinettes* (ainsi appelées parce qu'elles servaient à faire chanter les serins) sont des petits instruments en forme de *boîtes à musique*, dans lesquels les petites pointes des cylindres font vibrer des petites lames d'un peigne d'acier.

On a également inventé de nombreux systèmes de *pianos-automates* chez lesquels certains mécanismes mettent en mouvement des cylindres sur les-

---

dehors des *sons musicaux*, tous les autres sons sont considérés comme *bruits*. Telle est la théorie scientifique la plus répandue.

quels sont notés des morceaux variés qui sont exécutés automatiquement.

De nos jours, certains instruments qui enregistrent et reproduisent les sons ont une vogue considérable. Tels sont le *phonographe*, imaginé en 1877 par l'inventeur américain *Edison*, puis le *gramophone*, le *graphophone*, sortes de phonographes perfectionnés reproduisant les sons, le premier au moyen de disques et le second au moyen de cylindres.

On a également appelé *machines parlantes* cette sorte d'instruments.

L'étymologie grecque de ces instruments indique parfaitement leur objet. Phonographe vient de *phonê*, voix, et *graphein*, écrire; graphophone, de *graphein*, écrire, *phonê*, voix.

Bibliographie : Villoteau (1759). Dissertations sur la musique et les instruments de l'Égypte, sur la musique des Orientaux.
Dom Bedos de Celles, L'Art du Facteur d'orgues (1766-1778).
Méreaux, Les clavecinistes (1867).
Chouquet. Catalogue du musée du Conservatoire national de musique de Paris (1875).
Vidal, Les instruments à archet.
Doyen, Les grands luthiers italiens.
Georges Hart, Les luthiers célèbres et leurs imitateurs.
Tolbecque, Notice historique sur les instruments à archet. — L'art du luthier.
Mahillon, Le catalogue du musée instrumental de Bruxelles. — Éléments d'acoustique instrumentale (1874).
De Bricqueville, Notice historique sur l'orgue, les pochettes, les musettes, la viole d'amour, la vielle.
Jacquot, Dictionnaire des instruments de musique.
Constant Pierre, Histoire des instruments à souffle humain.
Maurice Reuchsel, L'école classique du violon.
Radau, Traité d'acoustique.
A. Cellier, L'orgue moderne, etc., etc.
Roret, Manuel du facteur d'orgues.

FIG. 27. — La Renommée.

CHAPITRE VI

Instrumentation. — Orchestration.

Instrumentation. Orchestration. — Après avoir imaginé plusieurs instruments de différentes natures, l'homme eut la pensée de les faire résonner ensemble.

De cette association de différents organes sonores, naquirent la musique d'ensemble et plus tard *l'orchestre* (1) et la *science de l'orchestration.*

On sait que tous les peuples de l'antiquité, chez lesquels la musique tenait une place importante, faisaient usage des instruments de musique dans toutes les circonstances les plus variées de la vie; mais l'histoire ne nous a rien transmis de positif sur l'emploi simultané des instruments de musique.

Chaque peuple donnait ses préférences à telle ou telle famille d'instruments. Le tempérament et les goûts appartenant à chacun d'eux dirigeaient ces préférences :

Les Asiatiques, les Orientaux, les peuplades sauvages, faisaient un grand usage des instruments à percussion; les Grecs avaient une prédilection pour la lyre et la flûte, instruments d'une sonorité douce qui correspondait à leur amour de la beauté esthétique et à leur tendance vers une civilisation affinée; au contraire, les peuples conquérants et guerriers tels que les Romains, faisaient grand usage des instruments de cuivre. La *harpe*, sous des formes variées, était l'instrument préféré des peuples du Nord.

Les connaissances musicales des peuples de l'antiquité étaient trop limitées et leurs instruments de musique trop primitifs, pour former un système d'orchestration pouvant lui-même former une apparence de science instrumentale quelconque.

---

(1) Chez les Grecs de l'antiquité, l'orchestre était la partie du théâtre consacrée à la danse et aux évolutions du chœur. — A Rome, l'orchestre était le lieu où se tenaient les sénateurs et les vestales dans les théâtres. Dans nos théâtres modernes, le mot orchestre désigne l'endroit où se placent les symphonistes et, également, l'ensemble de tous ces symphonistes.

On suppose que les instruments doublaient les parties de chant, quand ils accompagnaient la voix, soit à l'unisson, soit à l'octave.

On a pensé que lorsqu'ils se faisaient entendre plusieurs à la fois, et sans accompagnement de voix humaines, ils devaient également jouer à l'octave et à l'unisson.

Il faut remonter aux premiers siècles du moyen âge pour trouver un système d'harmonisation consistant à faire entendre des successions de quintes, de quartes et d'octaves (1). Il est probable que les instruments de cette époque pratiquaient ce système, quand ils jouaient plusieurs à la fois.

Au XVe siècle, la musique religieuse du plain-chant règne toujours en souveraine, et les chansons profanes sont composées d'après le système des modes unitoniques du plain-chant.

Cependant, l'élément profane tend à s'accentuer dans la musique. La science de l'harmonie commence à devenir moins rude et à se régulariser. Les poètes musiciens et les ménestrels, plus poussés par leur instinct que par des connaissances théoriques qui leur faisaient défaut, cherchent à donner plus d'importance au rythme dans la chanson profane et dans les danses. Les associations d'instruments qui se font entendre dans les fêtes, dans les châteaux, suivent cette impulsion. Bientôt va naître un usage qui peut être considéré comme un premier essai d'orchestration et consistant à créer, pour chaque espèce d'instrument, des variétés de grandeur produisant, les uns comparativement aux autres, des sons plus ou moins graves ou plus ou moins aigus.

Alors, on vit paraître successivement une classification de chaque espèce d'instrument, comme cela avait lieu pour la voix humaine, et comprenant, en allant du grave à l'aigu : la *basse*, le *ténor*, le *dessus*, le *pardessus*. C'est ainsi que l'on connaissait les basses, les ténors, le dessus, le pardessus de *rebec*, de *viole*, de *bombarde*, de *flûte*, de *hautbois*, de *trompette*, etc., comme cela a lieu aujourd'hui avec le quatuor des instruments à archet. On disait *un concert* ou *un chœur* de violes, de bombardes, de flûtes, pour désigner une composition musicale exécutée par une famille de chacun de ces instruments, avec leurs membres variant de grandeur. Dans les premières tentatives de représentations théâtrales de la fin du moyen âge, qui avaient lieu chez les personnages de qualité, les compositeurs cherchaient avant tout la variété sonore au moyen de l'emploi isolé des diverses familles d'instruments dont ils disposaient, et dans le jeu alternatif de ces diverses familles.

Au XVIe siècle se manifeste une tendance très marquée à donner à l'ex-

---

(1) Voyez l'article sur l'*Harmonie* et l'*Organum*.

pression des sentiments un essor nouveau, avec lequel la musique passionnée et profane va se séparer progressivement du joug de la musique liturgique.

Dans toutes les nations : en Italie, en Allemagne, en France, en Angleterre, règne le goût des plaisirs dans les cours royales et dans les châteaux des seigneurs. Les représentations théâtrales consistant en ballets, en comédies-ballets, en divertissements de toutes sortes, se multiplient avec un luxe considérable, dans lequel la musique joue un rôle important, et l'on voit naître les premières tentatives d'opéra à l'aurore du XVIIe siècle.

A partir de cette époque, les compositeurs cherchent le coloris instrumental, non seulement dans l'emploi alterné des différentes familles que formaient les diverses espèces d'instruments composant leurs orchestres, mais encore dans la fusion des timbres appartenant à des instruments de différentes espèces.

En 1589, en Italie, au mariage du grand-duc Ferdinand avec une princesse de Lorraine, on fit représenter une comédie avec musique qui était divisée en cinq intermèdes (cinq actes) distincts les uns des autres. Dans un de ces intermèdes, le théâtre représentait une caverne obscure, repaire du serpent python. Une troupe d'acteurs, vêtus à la grecque, chantaient, dit *Bastiano de Rossi*, l'auteur de la relation de cette fête, avec accompagnement de violes, de flûtes, et de trombones. Dans un autre intermède, on voyait une magicienne, des démons, des apparitions aux sons d'une musique dans laquelle figuraient des violes, des luths, des violons, de grandes lyres, des basses, une harpe, des basses de trombone et des orgues de bois. On remarquera dans ces deux scènes, la variété des instruments employés. Il y a là une recherche qui dénote chez les compositeurs de cette époque, une préoccupation évidente du coloris instrumental et des effets imitatifs et poétiques qui en résultent.

A l'aurore du XVIIe siècle, un maître italien, *Claudio Monteverdi* (Monteverde), devançant son époque par les innovations qu'il introduit dans ses œuvres, donne plus de force, de développement et d'indépendance à l'emploi des instruments dont il disposait à cette époque, pour former son orchestre.

Dans son *Orfeo*, drame lyrique, représenté à Mantoue en 1607, *Monteverde* employa les instruments suivants, qui étaient usités de son temps : deux clavecins, deux contrebasses de viole, une harpe double, deux luths (ou théorbes), deux orgues de bois, trois violes de gambe, un orgue-régale, dix violes de bras, deux petits violons à la française, une petite flûte, deux flageolets, deux cornets, quatre ou cinq trombones, un clairon et trois trompettes sourdines.

Gevaert, l'érudit compositeur musicographe belge, a écrit quelque part que dans l'usage des instruments à archet, *Monteverde* devance son époque

et nous transporte jusqu'à *Lulli ;* il ajoute qu'un siècle et demi avant *Haydn,* il entrevit la puissance du coloris instrumental.

Le drame lyrique prend un essor nouveau au XVIIe siècle. A la fin du XVIe siècle, l'Italie créa la musique récitative qui a donné naissance au chant expressif. Aux anciennes tonalités du plain-chant, succédèrent l'unité modale, la modulation, la construction rythmique de la phrase musicale, et l'harmonie commence à devenir une science nouvelle avec des découvertes progressives.

La musique instrumentale et d'orchestre va également s'enrichir de procédés nouveaux concurremment avec toutes ces heureuses découvertes.

Le drame lyrique en Italie et les ballets de cour en France se multiplient et la musique instrumentale y tient une place importante.

En 1659, le compositeur français *Cambert* donne la *Pastorale,* qui fut une des premières comédies françaises en musique (1).

On y remarqua, dit *Saint-Evremont,* des ritournelles symphoniques qu'on entendait avant et après chaque acte. *Cambert* y marie harmonieusement la flûte avec les violons.

Puis *Lulli* vint régner en souverain pendant de longues années à l'*Académie royale de musique,* nouvellement fondée par lettres patentes de Louis XIV. Il donna une grande importance au quatuor à cordes dans son orchestration et dirigea une *bande* de violons qui devint célèbre.

Il substitua au violon à cinq cordes italien, le petit violon français à quatre cordes. L'orchestre de *Lulli* comptait une vingtaine de musiciens savoir : *dessus de violon, viole* (haute-contre ou alto, taille en quinte de violon) formant avec la *basse de viole* la famille des cordes, auxquels s'ajoutèrent la *flûte* (flûte droite à bec), le *hautbois,* le *basson,* les *timbales.* A part le basson et les timbales introduits par *Lulli,* l'orchestre de *Cambert* était composé de la même manière. On remarquera que l'orgue ne figure plus à l'orchestre d'où il fut exclu par *Lulli.* Les cordes ont la place la plus importante dans l'orchestration de cette époque. Les instruments à vent se font entendre dans les ritournelles, les intermèdes, les ouvertures.

La musique instrumentale commence à s'identifier avec les conquêtes de l'art nouveau qui prit naissance au début du XVIIe siècle. Aux sonorités lourdes, grèles, et parfois dures et stridentes des instruments formant les orchestres de la fin du moyen âge, succédera une puissance sonore qui leur manquait, avec un meilleur emploi des instruments à cordes, nouvel élément de variété et de caractère dans l'orchestre.

Vers les derniers siècles du moyen âge, les différentes espèces de *violes*

---

(1) V. l'article *Opéra.*

figuraient dans tous les orchestres. On imagina en France de diminuer la grandeur du *dessus* de *viole* qui avait cinq cordes, et c'est de là que naquit le violon à quatre cordes, que les Italiens appelèrent le *petit violon à la française*. C'est alors que le violon commence à devenir la base de tous les orchestres symphoniques et que se forma le quatuor à cordes formé des *premiers* et *seconds dessus*, qu'on appela plus tard premiers et deuxièmes violons, de la *viole*, réduite à quatre cordes, qui prit le nom d'*alto*, et de la *basse de viole* qui devint le *violoncelle*. C'est ce *quatuor* qu'utilisa *Lulli*, et dont l'emploi finit par se généraliser dans les orchestres de toutes les nations européennes.

Parmi les instruments de musique qui entraient à cette époque le plus communément dans la composition des orchestres en France, en Italie, ou en Allemagne, figuraient les violes, les violons, les basses, les flûtes, chalumeaux, musettes, théorbes, timbales, clavecins.

En Allemagne, *Keiser* (1673 près Leipsick, 1739), considéré comme l'un des fondateurs de l'opéra allemand, se fit remarquer par l'originalité de certaines associations d'instruments.

Les grands maîtres allemands *Jean-Sébastien Bach* et *Händel* créent des chefs-d'œuvre immortels et obtiennent, par la science de leurs combinaisons polyphoniques, des effets grandioses avec un orchestre comprenant ordinairement : l'orgue, le *quatuor à cordes*, *deux flûtes*, *deux hautbois* et *trompettes*.

En France, *J.-P. Rameau* (1683-1764) va enrichir ses opéras d'une instrumentation plus colorée que celle des compositeurs français qui le précédèrent. Depuis *Lulli* jusqu'à *Rameau*, le système d'orchestration consistait dans les accompagnements insignifiants et uniformes des cordes et des instruments à vent qui, le plus souvent, doublaient ces derniers. *Rameau* confia à chaque instrument de l'orchestre une partie distincte correspondant au caractère particulier appartenant à l'instrument. Il ajoute à la marche ininterrompue des autres instruments, des dessins mélodiques, des rentrées intéressantes qu'il fait exécuter par les flûtes, les hautbois, les bassons et qui donnent du mouvement à l'ensemble symphonique.

Une voie nouvelle est ouverte et s'élargira bientôt dans de grandioses proportions avec *Gluck* (1714-1787), lequel bannit de l'orchestre le clavecin, qui, avant lui, accompagnait les récitatifs; il y introduit la harpe, les trombones, la clarinette; il donne à ses accompagnements une forme plus indépendante de la partie vocale, et son orchestration prend une puissance expressive pleine de force pour son époque.

Mais, à l'heure ou *Gluck* apporte dans la composition musicale dramatique tous les éléments nouveaux inspirés par un génie novateur, les grands

symphonistes allemands *Haydn*, *Mozart* et *Beethoven* vont porter à un degré élevé de perfection l'art de l'orchestration. La symphonie, ce poème instrumental dans lequel sont exprimés tous les sentiments les plus variés, toutes les passions les plus vibrantes, enfin toutes les peintures les plus colorées des choses de la nature, par le seul secours des combinaisons sonores instrumentales, vient de naître.

A l'instrumentation claire, pimpante, sonore, remplie d'effets pittoresques et descriptifs d'*Haydn* dans ses symphonies et ses oratorios la *Création* et *les Saisons*, succède celle de *Mozart*, d'une expression si pénétrante, avec des sonorités nouvelles dans cet immortel *Don Juan*, où l'orchestre se fait l'éloquent commentateur des sentiments exprimés sur la scène.

L'originalité expressive de l'orchestre de *Mozart*, son habileté à approprier à l'effet dramatique les timbres des différents instruments, montrent l'art merveilleux de ce génie créateur.

Beethoven, après avoir suivi la voie tracée par *Haydn* et *Mozart*, agrandit de plus en plus le cadre de la symphonie et demande à l'orchestre de traduire toutes les passions qui l'animent, au moyen de combinaisons sonores imprévues, d'oppositions de timbres, d'effets variés qui révèlent, non seulement un musicien poète, penseur et philosophe, mais encore un puissant coloriste.

Un autre puissant coloriste fut *J.-M. de Weber* (1786-1826). Ses opéras *Obéron*, *Euryanthe*, *Freischütz*, et leurs immortelles ouvertures, dans lesquels il dédaigne les formules et les banals remplissages d'orchestre, sont l'œuvre d'un poète romantique, d'un peintre vigoureux et personnel, d'un ciseleur de sonorités pleines et inattendues, sachant utiliser, d'une manière vibrante, les différents timbres des instruments à vent unis à la grâce, à la fantaisie, à l'éclat des instruments à archet ou alternant avec eux.

L'art musical est arrivé à un état de progrès considérable. Le drame lyrique et l'ouverture d'opéra avec *Gluck*, *Mozart* et *Weber*, la symphonie avec *Haydn*, *Mozart* et *Beethoven* ont atteint un degré de perfection qui va guider les compositeurs du XIXe siècle.

Successivement, dans ce brillant XIXe siècle où l'art musical semble avoir atteint son apogée de gloire mélodique, en Allemagne : *Mendelssohn-Bartholdy*, *Spohr*, *Schubert*, *Schumann*, *Meyerbeer*, *Richard Wagner*; en Italie : *Rossini*, *Bellini*, *Donizetti*, *Verdi* et tous leurs imitateurs ; en France : *Méhul*, *Boïeldieu*, *Cherubini*, *Hérold*, *Auber*, *Halévy*, *Ambroise Thomas*, *Gounod*, *Reyer*, *Félicien David*, *Hector Berlioz*, *César Franck*, *Massenet*, et tant d'autres, vont donner à l'orchestre, chacun avec le caractère qui lui appartient, une envolée lyrique, un coloris lumineux, lequel prend, au déclin du XIXe siècle et à l'aurore du XXe, un essor nouveau et transformateur.

Les fondateurs de l'école russe apportent l'originalité et la nouveauté de leurs rythmes, la puissance de leur polyphonie instrumentale, leurs harmonies recherchées dans lesquelles se remarque un caractère d'*individualisme* plein d'imprévu et de chaleur.

Nous parlons, dans l'article consacré à l'opéra, des réformes apportées par *Richard Wagner* dans le drame lyrique (1). Jusqu'à lui, la mélodie pure, traditionnelle, soumise à certaines lois de construction a régné souverainement. Elle atteint, dans tout le XIXe siècle, une puissance d'expression considérable. L'orchestre de théâtre, quelles que soient les richesses d'invention dans l'harmonie et dans les dessins d'accompagnement imaginés par tous les maîtres de cette époque, reste l'accompagnateur de la mélodie souveraine. Mais *Richard Wagner* vient créer dans le chant des acteurs du drame lyrique, un système de récitatifs expressifs dans lesquels les anciennes formules mélodiques sont abolies.

L'orchestre prend avec lui le rôle principal, au point de vue musical. Alors que les personnages du drame expriment les sentiments qui les animent et les différentes phases de l'action dramatique, dans une forme récitative, se rapprochant du langage parlé, l'orchestre traduit par la puissance du coloris instrumental et du rythme, par la fusion des timbres, enfin par l'intérêt du dessin mélodique dont il s'empare exclusivement, toutes les péripéties du drame et toutes les passions qui animent les personnages. La voix devient alors un autre instrument qui fusionne avec ceux de l'orchestre.

La révolution apportée par *Richard Wagner* dans la composition dramatique fut généralement adoptée, chaque peuple y apportant le caractère particulier qui lui appartient.

Hector Berlioz, en France, a également donné une impulsion féconde et puissante à la musique d'orchestre, en lui demandant de traduire toutes les inspirations de son imagination ardente et romantique, au moyen de combinaisons ingénieuses et de savantes recherches de sonorités expressives et puissantes.

Dès le commencement du XXe siècle, la jeune école française se place au premier rang dans l'art orchestral, par la richesse de ses inventions, par ses aspirations sans cesse renouvelées vers des conquêtes nouvelles, en faisant de l'orchestre un interprète d'une puissance incomparable de toutes les passions humaines et de la vie pittoresque de la nature !

---

(1) Lire, dans l'article *opéra*, les lignes consacrées à Wagner, à sa réforme et à sa formule.

Caractère expressif de chaque instrument. — Chaque instrument porte avec lui un caractère, une particularité d'expression et de coloris qui lui sont absolument propres. Le même instrument peut prendre des caractères expressifs distincts les uns des autres avec les trois registres qui divisent son étendue générale en sons graves, en sons intermédiaires et en sons aigus.

La tradition a attribué à chaque instrument un rôle expressif particulier. C'est ainsi que le *hautbois* et la *flûte* ont été considérés comme les instruments de la vie pastorale et des sentiments naïfs, simples, tendres. Le *cor* nous fait songer à la sombre clarté des bois et des nuits, et aussi à tout ce qu'il y a de merveilleux et d'héroïque dans les scènes légendaires ou symboliques.

Le *trombone* traduit les passions violentes et tragiques. La *trompette*, au timbre si clair et si personnel, éveille en nous le sens de tout ce qui se rapporte à la guerre, au triomphe, mais aussi aux appels funèbres et de carnage. La *harpe*, aux sons doux et aériens, est l'instrument des poètes, des rapsodes et traduit les visions surnaturelles des légendes.

Les instruments de percussion remplissent également un rôle expressif et pictural dans l'orchestre et contribuent à mettre en relief les côtés pittoresques de l'action dramatique.

Les *castagnettes* nous rappellent l'Espagne, avec ses danses et ses chansons d'un rythme si spécial. Les *grelots* évoquent en nous le souvenir des danses de l'antiquité, dans lesquelles danseurs et danseuses se garnissaient le haut du pied de cet agent sonore; ils nous indiquent également l'arrivée de la voiture publique et des chevaux voyageurs.

Les petites cloches paraissent dans les fêtes villageoises ou populaires alors que les bourdons, les beffrois, les tam-tams et les gongs chinois, avec leurs sons terrifiants, sinistres, lugubres, se font entendre dans les scènes tragiques, pathétiques et funèbres. Le *tambour*, la *grosse caisse* et les *cymbales* sont les instruments des scènes guerrières et nous signalent le régiment qui passe.

L'ensemble de toutes les espèces d'instruments de musique, variant entre eux de forme, de taille, de timbre, de caractère, a créé une des plus intéressantes manifestatons du génie inventif de l'homme.

Tableau donnant la composition des trois principaux groupes d'orchestres : 1° *orchestre symphonique* (cordes, bois, cuivres, percussion); 2° orchestre d'*Harmonie militaire* (cuivres, bois, batterie); 3° orchestre de *Fanfare* (même composition que l'*Harmonie*, moins les bois) :

1° *Orchestre symphonique* (Opéra de Paris) :

Cordes.	Bois.	Cuivres.	Percussion.
Premiers violons	Flûtes (gr^de et petite)	Cors	Timbales
Seconds violons	Hautbois et cor anglais	Trompettes	Batterie
Altos	Clarinettes	Cornets	Caisses
Violoncelles	Clarinette basse	Trombones	Cymbales
Contrebasses	Bassons	Tuba	Triangle, etc
Harpes			

Instruments supplémentaires : l'Orgue, Cor anglais, Saxophones, Contrebasson, Sarrussophones.

2° *Orchestre d'Harmonie* (Musique de la Garde républicaine de Paris) :

Flûtes (grande et petite)	Saxophones : ténors, altos, barytons	Petit bugle
Hautbois	Trompettes	Grands bugles
Cor anglais	Cornets à pistons	Altos
Clarinettes : grandes, petites et basses.	Trombones	Barytons
Bassons	Sarussophones	Basses
Contrebasses à cordes		Contrebasse mi bémol
		Contrebasse si bémol
		Cors, Batterie

3° *Orchestre de Fanfare* :

Même composition que l'*Harmonie*, moins les bois : il y a des fanfares avec ou sans saxophones.

Bibliographie : Lavoix (Henri), Histoire de l'instrumentation. *Hector Berlioz, Gevaert, Guiraud, Widor, Rimsky-Korsakoff.* Traités d'orchestration et d'instrumentation.
G. Kastner : Manuel général de musique militaire.
Gabriel Parès : Cours d'instrumentation militaire.
Constant Pierre : Histoire de l'orchestre de l'Opéra, depuis *Cambert* jusqu'à nos jours.
Clodomir, Etesse, Kaiser et *François,* Manuels pratiques d'orchestration militaire.

CHAPITRE VII

Le Drame lyrique. L'Opéra.

Définition. — *Opéra* est un mot italien signifiant *œuvre, ouvrage* et dérivant du latin *opus*, au pluriel *opera*, qui a le même sens. Francisé par l'usage, il désigne l'œuvre théâtrale la plus complète par la richesse et la variété des éléments qui la composent.

Vers la fin du XVe siècle, ou le commencement du XVIe, les Italiens avaient des pièces de théâtre qui n'étaient ni des tragédies ni des comédies, et qu'ils désignèrent du nom d'*opéra*, auquel ils ajoutèrent un qualificatif exprimant le style, le genre de la pièce théâtrale : ils avaient l'*opera scenica* (œuvre pour la scène, pour le théâtre), l'*opera tragica* (œuvre tragique), l'*opera comica* (œuvre comique), l'*opera sacra* (œuvre sacrée, religieuse). Lorsque le drame était *lyrique*, c'est-à-dire avec musique, on ajoutait les mots *per musica* ou *in musica* ou *musicale* (avec musique).

Plus tard, on dit simplement *opéra*, et cette dénomination du drame lyrique fut universellement adoptée.

Les formes primitives. — Le drame (1) lyrique ou opéra, sous sa forme primitive, prenait ses sujets dans l'histoire sainte ou religieuse. On donnait au moyen âge aux pièces de théâtre le nom de *mystères*, de *drames liturgiques* (2).

Vers le XIIe siècle en France, les chants et les danses faisaient partie du culte dans les églises catholiques, et les *mystères*, qui furent le début d'une action théâtrale avec musique, s'exécutaient en grande pompe et avec des concerts d'instruments. Plus tard, vers le XIVe siècle, le drame religieux se sécularisa. Au lieu d'être exécuté dans l'église même, il eut une scène particulière : ce fut la ruine du théâtre religieux. Les sujets profanes firent leur

---

(1) Du grec *drama*, action.
(2) Voir l'article sur l'opéra-comique.

apparition et finirent par l'emporter sur les *mystères*, lesquels reparurent au XVIe siècle sous la forme de l'*oratorio*.

En Italie, nous voyons pareillement les mystères avec musique et on cite *La conversion de saint Paul*, espèce de pièce religieuse avec musique, exécutée sur une place publique de Rome, dans le milieu du XVe siècle et dont l'auteur était un contrapontiste italien nommé *Francesco Baverini*.

Vers la fin du XVe siècle, les sujets profanes commencèrent à se montrer.

Un des premiers drames ayant quelque forme d'opéra qui furent donnés en Italie est l'*Ugolin* de *Vincent Galilée* (le père du célèbre astronome), lequel naquit vers 1533 á Florence.

Le goût du théâtre et de la musique prenait alors de grandes racines dans l'esprit des Italiens. Les papes eux-mêmes avaient, paraît-il, un théâtre à décorations et à machines.

Les précurseurs. — Pendant le XVIe siècle, la musique dramatique fit peu de progrès. L'harmonie était à cette époque l'unique objet des travaux des compositeurs. L'art de la composition consistait dans des combinaisons scientifiques de contrepoint, privant l'action théâtrale de toute passion et de tout mouvement. C'est pour donner un essor nouveau à la musique qu'une réunion d'hommes du monde, d'artistes, de poètes, imagina vers la fin du XVIe siècle de faire revivre la déclamation dramatique des Grecs de l'antiquité (1). Les travaux de ces hommes épris d'art et de beauté donnèrent un certain développement à l'application de la musique à l'expression de la poésie d'où naquit le drame musical et passionné.

Parmi les ouvrages composés à cette époque mémorable dans l'histoire de l'*opéra*, il faut citer la *Dafne*, du poète *Rinuccini*, mise en musique par *Jacques Peri* en 1597 à Florence, la tragédie lyrique *Eurydice et Orphée*, du même *Rinuccini* avec musique de *J. Peri* et *Caccini* (Rome, 1546-1600), représentée au palais *Pitti*, à Florence, le 6 octobre de l'année 1600, puis encore l'opéra sacré *La représentation de l'âme et du corps*, du compositeur *Emilio del Cavaliere* (2), représentée en 1600 dans l'oratoire de Sainte-Marie à Rome et qui fut un des premiers types de l'*oratorio*. Ces ouvrages renfermaient du chant, des ballets, des intermèdes, de la musique instrumentale. Ils contribuèrent à la fondation de la musique profane et de l'opéra.

Le système de composition avec lequel ils étaient écrits offrait, dans une

---

(1) Ils opposèrent aux madrigaux polyphoniques de l'école de *Palestrina*, des compositions chantées par une voix seule d'où naquit la *monodie*. (Voir les articles *Mélodie* et *Harmonie*.)

(2) Les deux pastorales : *il Satiro* et la *Disperazione di Sileno* d'Émilio del Cavaliere, sont mises au nombre des opéras primitifs.

forme à la vérité bien primitive, une variété nouvelle dans les combinaisons vocales et instrumentales, ainsi qu'une manière de musique récitative dans laquelle le *récitatif mesuré* commence à paraître et dont les compositeurs *Peri*, *Caccini*, *Emilio del Cavaliere*, qui vivaient à la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe, peuvent être cités parmi les premiers inventeurs. A cette époque, on voit paraître les ornements du chant tels que le *groupe* (gruppetto) et le *trille* qu'*Emilio del Cavaliere*, cité plus haut, fut un des premiers à employer.

C'est donc vers 1600 que l'on peut établir la fondation de l'opéra à Florence en Italie (1).

Le XVIIe siècle. — En 1607 et en 1608, un homme de génie, *Claude Monteverde* (Claudio Monteverdi, Crémone 1568, Venise 1643), fit représenter à Mantoue *Arianna* (1607), puis ensuite *Orfeo* (1608), et à Venise *Proserpina rapita* en 1630 et l'*Incoronazione di Poppea* en 1642 (2).

Il avait eu comme maître *Ingegneri* (né à Crémone, vers 1545) l'un de ces maîtres de chapelle distingués qui, au XVIe siècle, ont écrit de très remarquables *madrigaux*, des *messes*, des *motets* à plusieurs voix.

Monteverde enrichit l'art par l'emploi d'accords dissonants, à peine utilisés avant lui, et par des modulations nouvelles (3).

Le compositeur et musicographe belge *Gevaert* a dit avec beaucoup de vérité que *Monteverde* fit sortir, le premier, la musique dramatique du domaine classique, pour en faire une œuvre essentiellement musicale.

Par le succès de ses ouvrages, il contribua à répandre la coutume des représentations publiques, des ouvrages lyriques en Italie, et seconda puissamment le poète-musicien *B. Ferrari* et le compositeur *Manelli* dans l'établissement d'une façon permanente des premiers théâtres lyriques créés en Italie. De 1637 à 1640, trois salles d'opéras furent ouvertes à Venise. L'ouverture de ces théâtres publics entraîna la fin des spectacles purement aristocratiques qui avaient lieu dans les palais des grands seigneurs pour la distraction d'un petit nombre d'auditeurs privilégiés. Le progrès du drame lyrique en Italie résulta de la création successive de tous ces théâtres qui devait conduire également la France à la fondation de son Académie de musique à Paris.

Le XVIIe siècle fut une période de grands développements pour l'opéra,

---

(1) Le *récitatif mesuré*, était une déclamation vocale soumise aux lois du rythme et de la mesure. Il était opposé au *plain-chant* liturgique, dans lequel les valeurs sont d'une durée égale. (Voir l'article *Mélodie*.)

(2) M. *Vincent d'Indy* a fait entendre en février 1913, au Théâtre des Arts à Paris, une très intéressante reconstitution de cette œuvre, avec le titre français de : le *Couronnement de Poppée*.

(3) Voir les articles sur l'*Harmonie* et l'*Orchestration*.

aussi bien en Italie qu'en France et en Allemagne. Les sociétés musicales et les conservatoires de Naples furent constitués. Les éléments naissants, composant les principaux moyens de progrès musical, contribuèrent, dès cette époque, à l'épanouissement de l'art dramatique et lyrique nouveau, déjà entrevu par les maîtres antérieurs.

Parmi les compositeurs italiens dont les travaux furent une source de progrès successifs pour la musique dramatique, il faut nommer : *Carissimi* (né près de Rome vers 1604, mort à Rome en 1674), qui ne composa guère que des oratorios et des cantates, mais qui perfectionna le récitatif mesuré, créé par *Peri*, *Caccini*, *E. del Cavaliere* et *Monteverdi*, et qui donna plus de mouvement et de variété dans les formes de la basse d'accompagnement; *Alexandre Scarlatti* (Trapani 1649, Naples 1725), auquel on attribue la forme d'*air* dans lequel on entendait le retour du motif principal après la seconde partie, ce qu'on appelait *da capo* (1), et qui accompagna le récitatif avec l'orchestre, lequel n'avait auparavant d'autre accompagnement que la basse qui le soutenait sans interruption. Il fut un des premiers (peut-être le premier) à diviser les violons en quatre parties.

Le *récitatif* (2), dans lequel les premiers compositeurs florentins avaient voulu introduire l'imitation de la déclamation grecque, n'avait été avant *Carissimi* qu'une sorte de psalmodie languissante. Les airs créés par *Carissimi* étaient eux-mêmes formés de rythmes peu variés.

Alexandre Scarlatti perfectionna toutes ces parties mélodiques dans lesquelles on vit apparaître une modulation colorée qui en augmenta l'effet. Il composa un grand nombre de messes, de pièces de musique religieuse, de cantates, de madrigaux, et d'opéras. Parmi ces derniers il faut citer : *L'Onesta nell amore*; *Didone abbandonata*; *Ciro riconosciuto*; *la Caduta de' Decemviri*; *il sacrifizio d'Abraham*, etc. (3).

Scarlatti (*Alexandre*) fut un des maîtres les plus honorés de l'école napolitaine et compta parmi ses élèves des maîtres tels que *Porpora*, *Léo*, *Durante*, qui illustrèrent l'Italie au XVIIIe siècle.

XVIIIe siècle. — *Porpora* (Naples, vers 1686-1766), écrivit plusieurs ouvrages pour le théâtre, mais se distingua surtout dans la musique religieuse et comme professeur de chant. C'est à ses leçons que se formèrent les plus réputés chanteurs italiens du XVIIIe siècle, parmi lesquels il faut nommer deux célèbres sopranistes de cette époque : *Farinelli* et *Caffarelli*.

---

(1) Mots italiens qui signifient : *du commencement, de la tête.*

(2) Voyez les lignes sur *le récitatif* dans l'article consacré à la *mélodie.*

(3) *Domenico Scarlatti*, fils d'Alexandre, composa également plusieurs opéras. Nous en parlons dans le chapitre de *la Musique de concert* et dans la partie concernant l'histoire du piano.

Leo (Naples, 1694-1746) honora également l'enseignement d'*Alexandre Scarlatti* et l'école napolitaine. Il rechercha l'expression dans la peinture des sentiments et des caractères.

Un autre élève d'*Alexandre Scarlatti*, *François Durante*, eut le privilège avec *Leo* d'être considéré comme un des fondateurs de l'école napolitaine, où ces deux maîtres comptèrent parmi leurs élèves : *Pergolèse*, *Traetta*, *Jomelli*, *Guglielmi*, *Piccinni*, *Sacchini*, *Paisiello*.

Pergolèse (Jesi, 1710-1736), malheureusement enlevé à la vie à peine âgé de 26 ans, a composé deux œuvres qui ont laissé une trace inoubliable dans l'histoire de la musique. La *Serva-Padrona* (la Servante maîtresse), dont nous aurons à parler plus loin, à propos de l'opéra-buffa italien et comme ancêtre de l'opéra-comique, et un *Stabat mater* célèbre, ont établi la réputation de *Pergolèse*.

Jomelli (Aversa, royaume de Naples 1714, Naples, 1774) composa une quarantaine d'opéras parmi lesquels : *Eumène*, *Mérope*, *Artaserse*, et se distingua surtout comme compositeur de musique religieuse avec un *Requiem*, un *Miserere* et un *Oratorio de la Passion*, qui le placèrent à un rang élevé parmi les maîtres du XVIIIe siècle.

En 1754, *Jomelli* quitta la maîtrise de St-Pierre du Vatican à Rome et accepta la place de maître de chapelle du duc de Wurtemberg. Sous l'influence du style et du goût allemands, son harmonie et son instrumentation devinrent plus fortes ; cette transformation ne fut point du goût de ses compatriotes italiens quand il retourna dans sa patrie, à Naples où il fit représenter sans succès *Armida* (1741), *Demofoonte* (1772), *Ifigenia in Aulide* (1773).

Les Napolitains lui reprochèrent une recherche scientifique au détriment de la mélodie pure, qui était alors souverainement en faveur en Italie. *Jomelli* fut surnommé: *Gluck* de l'Italie, en raison de l'importance qu'il donna dans ses œuvres à son harmonie. Il adopta pour la coupe de ses airs un plan plus conforme à la gradation de l'intérêt que celui qui se remarquait dans les belles partitions de *Scarlatti*, de *Leo*, de *Pergolèse*, de *Vinci*, dont les morceaux étaient le plus souvent peu développés et consistaient dans un mouvement lent suivi d'un *allegro*, lequel était suivi de la reprise du mouvement lent. Les développements et la justesse d'expression qu'il apporta dans ses airs contribuèrent au progrès de l'art en Italie.

Piccinni (1) (Bari 1728, Passy 1800) fut un des plus distingués élèves de *Leo* et de *Durante* au Conservatoire *Santo-Onofrio* de Naples. Après avoir acquis la célébrité en Italie, avec plusieurs opéras tels que *Zénobie*, *Alexandro nell'Indie*, la *Cecchina*, *Olympiade*, *Piccinni* vint en France en 1776, où il

(1) Quelques-uns écrivent : *Piccini*.

fit représenter avec succès *Roland*, *Alys*, *Didon*, qui est considéré comme son chef-d'œuvre.

La Cecchina ossia la Buona figliola (la Bonne fille) (Rome 1760), opéra-buffa applaudi par l'Europe entière, obtint une faveur semblable à Paris en 1771. Ce fut dans la *Cecchina* que l'on entendit, pour la première fois, des finales avec des changements de tons, de rythmes de mouvements, qui renfermaient plusieurs scènes (1). Le compositeur *Logroscino* (Naples, 1700-1763), à qui l'on a attribué l'invention des finales d'opéra (1730), les écrivait sur un seul thème.

C'est à cette époque que naquirent des luttes célèbres entre les partisans de la musique de *Gluck* et ceux des œuvres de *Piccinni*. Les innovations de l'Allemand *Gluck* consistaient à apporter dans la déclamation lyrique une constante recherche de l'expression dramatique et de la vérité dans l'accent. Son harmonie et son orchestration avaient une couleur et une puissance inconnues avant lui. Cette puissance se révéla également dans la peinture des caractères des divers personnages qu'il mettait en scène. Il supprima les ornements du chant cher aux Italiens et fut accusé par les partisans exclusifs de la musique italienne de manquer de mélodie. Il poussait la peinture des passions jusqu'à certains efforts de la voix humaine, laquelle perdait parfois de son charme.

C'est alors que les partisans de la musique italienne opposèrent à *Gluck* la grâce aimable, la douceur charmeuse, l'aisance élégante du chant mélodique de *Piccinni*.

Les *piccinnistes* parmi lesquels on citait : *Marmontel*, *La Harpe*, *Guinguené*, *d'Alembert*, *Framery*, etc., écrivains et philosophes célèbres, échangèrent avec les *gluckistes*, au milieu desquels se distinguaient l'*abbé Arnaud* et l'académicien *Suard*, des propos violents, des discussions satiriques.

Faisant allusion à la dureté de certains intervalles mélodiques, de quelques élans dramatiques pour obtenir des effets de puissance expressive et passionnée, employés par *Gluck*, les piccinnistes disaient que son adresse était rue du *Grand hurleur*. Les glückistes ripostaient en faisant habiter *Piccinni* dans la rue des *Petits-chants*. Au théâtre de l'Opéra, on distinguait le *coin du roi*, où se montraient les gluckistes alors que les piccinnistes se plaçaient au *coin de la reine*.

Le génie novateur de *Gluck* finit, avec le temps, par calmer l'ardeur des partisans de *Piccinni*, lequel, malgré le charme de ses chants, ne pouvait entrer en lutte avec la force créatrice du maître allemand, dont la mort, survenue à Vienne en 1787, apporta un repos moral à *Piccinni*. A la vérité,

---

(1) Dans un opéra, le *finale* est la partie qui termine un acte. Il est le plus souvent composé par des ensembles vocaux chaleureux. C'est dans le finale que l'action dramatique se complique et se dénoue à la fin du dernier acte.

ce repos fut de courte durée, car il eut à subir une autre rivalité sérieuse dans le talent de *Sacchini* qui vint à Paris en 1782. *Sacchini* (Pouzzoles 1734, Paris 1786) fut élève de *Durante* au Conservatoire de Naples. Il laissa plusieurs opéras, parmi lesquels : *Renaud*, *Chimène*, *Dardanus*, et surtout *Œdipe à Colonne*. Ce dernier ouvrage, représenté à Paris six mois après la mort de Sacchini, en 1787, renferme de réelles beautés dont la valeur l'a fait classer parmi les plus belles œuvres de la fin du XVIIIe siècle.

Un autre maître italien, *Paisiello* (1), également élève de *Durante* (Taiente 1741, Naples 1815), se distingua par l'abondance de son génie inventif, par la verve mélodique et la grâce émue de ses chants et honora cette brillante école napolitaine d'où sortirent tant d'artistes qui illustrèrent l'Italie au XVIIIe siècle. Parmi une centaine de partitions dues à la plume facile de *Paisiello*, il faut citer plus particulièrement *Nina*, *la Molinara*, *Olimpiade*, *Il re Téodoro*, et un *Barbier de Séville* dont la gloire eut plus tard à souffrir du *Barbier de Séville* de *Rossini*. *Paisiello* fut pendant plusieurs années directeur de la musique de Napoléon Ier, et écrivit une messe pour le couronnement de l'Empereur.

Cimarosa (Aversa, 1749, Venise 1801), élève de *Fenaroli* et de *Piccinni*, s'est signalé par l'importance donnée aux trios et quatuors vocaux dans l'action dramatique, et pour la première fois, dit le musicographe *Fétis*, dans son opéra le *Fanatique pour les anciens Romains*, représenté à Naples en 1777. En 1781 il composa pour *Venise: Il convito*, qui excita un tel enthousiasme qu'à la fin de la première représentation il fut ramené triomphalement chez lui à la lueur des flambeaux.

La facilité d'improvisation de *Cimarosa* était prodigieuse et on le voit, vers les années 1785 et 1786, composer huit opéras nouveaux au nombre desquels il faut citer *Il credulo*, opéra bouffe dont le succès fut immense. Vers cette époque sa verve était excitée par la rivalité qui existait alors entre lui et deux adversaires célèbres : *Paisiello* et *Guglielmi* (Massa-Carrara, 1727, Rome 1804). On a attribué à ce dernier une centaine d'opéras, parmi lesquels : la *Serva innamorata* (1778), *i Due Gemelli* (Rome 1787). Son oratorio *Debora e Sisara* fut considéré en Italie comme une des plus belles productions de la fin du XVIIIe siècle.

L'antagonisme de ces trois maîtres italiens engendrait des luttes dont les amateurs jouissaient et bénéficiaient. Tous trois fêtés par le public et maîtres des principaux théâtres d'Italie, sans concurrence redoutable, convinrent en 1780 de ne plus permettre aux directeurs de spectacles de mettre leurs ouvrages au rabais et fixèrent le prix de chaque opéra à six cent ducats (2)

---

(1) Désigné par quelques auteurs sous le nom de *Paesiello*.
(2) Environ 2.400 francs.

(prétentions, qui, par parenthèses, sembleraient dérisoires aux compositeurs modernes). A cette époque, les droits d'auteur, selon l'usage actuel, n'étaient pas établis sur un tant pour cent à prélever sur les bénéfices de chaque représentation; chaque directeur achetait au compositeur son ouvrage, moyennant une somme fixée entre eux.

En 1792, *Cimarosa* composa son chef-d'œuvre, *Il matrimonio secreto* (le Mariage secret) qui est une des perles du riche écrin mélodique italien, et dont les morceaux peuvent être cités comme des modèles de forme, de verve et d'originalité.

Cet ouvrage écrit sur un poème de *Bertatti*, poète de la cour autrichienne, produisit une sensation profonde à Vienne, et, ce qui est unique dans les annales théâtrales, à la fin de la première représentation, l'empereur Léopold exigea immédiatement une seconde représentation.

Salieri (Legnano 1750, Vienne 1825) fut le disciple de *Gluck*, lequel, âgé et malade, lui confia le livret de l'opéra les *Danaïdes* que lui-même devait mettre en musique pour l'Opéra de Paris. Cet ouvrage fut représenté en 1784 à Paris avec le nom de *Gluck* sur l'affiche. Par une lettre, l'auteur d'*Orphée* et d'*Alceste* fit connaître, après le succès des premières représentations des *Danaïdes*, le nom de *Salieri* comme seul compositeur de cette remarquable partition.

Salieri composa également plusieurs autres opéras dont le plus célèbre fut *Tarare*, représenté à l'Opéra le 8 juin 1787, et dont le livret fut écrit par *Caron de Beaumarchais*, le célèbre auteur du *Barbier de Séville* et du *Mariage de Figaro*, lequel mêla pour la première fois, après quelques essais de même genre tentés par *Lulli*, l'élément tragique et l'élément bouffon. Grâce à la charmante musique de *Salieri*, *Tarare* obtint un grand succès.

Ce fut à l'occasion de ce succès et à cause de l'affluence qu'il attirait, que l'on inventa les barrières qui existent encore à l'entrée de nos théâtres modernes et qui servent à faire passer le public à la file devant le bureau des billets.

La technique savante de *Salieri* fut hautement reconnue par ses contemporains dans l'art d'écrire pour les voix, dans le mécanisme de la coupe dramatique et l'effet du retour des idées : *Beethoven*, *Weigl*, *Meyerbeer* reçurent des conseils de *Salieri*.

Nommons encore *Paër* (Parme 1771, Paris 1839), qui fut un des musiciens favoris de Napoléon Ier et dont le *Maître de chapelle* est resté au répertoire; puis *Zingarelli* (Naples 1752, Paris 1837), auteur d'un *Roméo et Juliette*, complètement oublié aujourd'hui et qui eut comme élève *Mercadante* et *Bellini*.

XIXe siècle. — Mais un soleil lumineux vint éblouir la première moitié du XIXe siècle : *Rossini* (*Giacomo*) (Pesaro 1792, Paris 1868) fut une des gloires les plus rayonnantes de l'école italienne au XIXe siècle.

Son génie créateur lui inspira des innovations qui firent école dans l'art de donner plus de puissance à l'orchestration et dans les développements inconnus avant lui pour les morceaux d'ensemble et les finales. Parmi les principaux opéras de ce maître, il faut citer : *la Cambiale di matrimonio*, son premier ouvrage (Venise 1810), l'*Inganno felice*, *Tancrède* (1813) qui excita l'enthousiasme grâce à la nouveauté et à la chaleureuse vivacité de ses chants, l'*Italienne à Alger*, le *Turc en Italie*, *le Barbier de Séville*, écrit en dix-sept jours (Rome 1816), chef-d'œuvre de grâce, d'esprit, d'invention mélodique; *Otello*, *Cerenaltona* (1816); la *Gazza ladra* (1817), *Moïse* (1818), la *Donna del lago* (1819), *Maometto* (1820), *Sémiramide* (1823), le *Siège de Corinthe* (Paris 1826), le *Comte Ory* (Paris 1828), *Guillaume Tell* (Paris 1829), l'un des plus glorieux types de l'opéra classique du XIXe siècle.

Malgré des études très imparfaites et quelques leçons insuffisantes du Père *Mattei*, au lycée de Bologne, *Rossini* a trouvé par la force de son génie des harmonies expressives pour accompagner des chants d'une inspiration abondante, colorée, personnelle, pathétique dans ses drames lyriques et d'une exubérance pleine d'esprit, de chaleur, de brio dans ses opéras bouffes.

Son respect admiratif pour les maîtres allemands *Haydn* et *Mozart* était considérable. Il disait avoir appris l'harmonie en mettant en partition les *quatuors d'Haydn*, et en lisant les œuvres de *Mozart*.

Il excita l'enthousiasme avec le *crescendo* (1), procédé qui consistait à faire entendre une phrase musicale d'un certain nombre de mesures, dans une nuance de sonorité très faible et à la répéter plusieurs fois dans une sonorité progressivement plus forte, pour terminer dans une conclusion très éclatante.

A la vérité, *Rossini* n'était point absolument l'inventeur de ce procédé qui avait déjà été employé par un compositeur italien de second ordre, *Joseph Mosca* (Naples 1772, Messine 1839).

Le *crescendo* fut entendu pour la première fois en France dans *Montano et Stéphanie*, du maître français *Berton* et qui fut représenté à Paris, le 15 avril 1799.

Rossini a été considéré comme chef d'une école essentiellement mélodique.

---

(1) Mot italien qui signifie : en augmentant.

Dans *Tancredi*, se manifeste le commencement de la réforme de l'*opera-seria* entreprise par *Rossini*. Les Italiens appelaient *opera-seria*, opéra sérieux, dramatique, celui qui était l'opposé de l'*opera-buffa*, opéra bouffe.

Une verve pleine de jeunesse, une inspiration mélodique facile et abondante, un orchestre sonore, une harmonie empreinte de nouveauté et d'audace pour l'époque, la suppression d'une partie des airs trop nombreux qui rendaient languissants la tragédie lyrique auxquels *Rossini* substitua des ensembles correspondant merveilleusement à la vivacité de l'action dramatique, tels furent les éléments nouveaux introduits dans *Tancredi* et qui s'ajoutèrent au fameux *crescendo*, dont il a été parlé plus haut.

C'est aussi dans *Tancredi* que la voix de basse commença à se montrer, alors qu'elle ne se faisait entendre auparavant que dans l'opéra bouffe. Désormais elle va finir par prendre définitivement dans l'opéra tragique italien d'où elle était exclue autrefois. Dans *Otello* (Naples 1816), elle apporte un nouvel élément de variété et d'expression dans les scènes de l'action dramatique. Ce fut dans *Otello*, que *Rossini* fit disparaître le clavecin de l'orchestre, qu'on employait dans l'accompagnement de certains récitatifs. Pour la première fois, en Italie, les symphonistes accompagnent ces récitatifs. Cette réforme avait déjà été introduite en France, près de quarante ans auparavant, par *Gluck*, dans son opéra d'*Orphée*.

Parmi les contemporains et imitateurs de *Rossini*, il faut citer *Mercadante*, (province de *Bari* 1797-Naples 1870), compositeur instruit mais dont de nombreuses partitions écrites avec trop de facilité n'ont laissé aucune trace appréciable, à part *Elisa* et *Claudio*, dont la vogue dura plusieurs années; puis *Carafa* (*Michel*) (Naples 1785-1872) compositeur de *Masaniello*, qui eut le tort de reproduire le même sujet que la *Muette de Portici*, d'*Auber*, par laquelle il fut éclipsé, de la *Violette*, du *Valet de Chambre*, de la *Prison d'Edimbourg*, ouvrages oubliés aujourd'hui.

Bien plus durable fut la gloire de *Bellini* (Catane 1802, Paris 1835), le mélodiste inspiré de la *Straniera*, du *Pirate*, de la *Sonnambula* (Milan 1831), de *Norma* (Milan 1831), des *Puritains* (1834), partitions écrites dans un style plein d'émotion et d'expression dramatique.

L'air *Casta diva* de *Norma* fut longtemps considéré comme un des plus beaux spécimens de la mélodie italienne au XIXe siècle.

Gaetano Donizetti (Bergame 1798-1848) élève de *Mattei*, chef de l'école de Bologne, a écrit plus de soixante opéras, des morceaux religieux et des pièces vocales et instrumentales. Musicien plus instruit et meilleur harmoniste que *Bellini*, il composa des chants expressifs, des morceaux d'ensemble d'une passion vibrante dans *Anna Bolena* (Milan 1831), *Lucie de Lamermoor* (Naples 1835), *Poliuto* qui devint *les Martyrs* à l'Opéra de Paris

en 1840, *la Favorite* (Paris 1840). Il répandit la grâce, la vivacité, l'élégance de ses mélodies dans l'*Elise d'amore* (Naples 1832), *Don Pasquale* (1843) opéras bouffes, et dans la *Fille du Régiment*, opéra-comique donné à Paris en 1840.

Verdi (*Giuseppe*), né en 1813 dans le village de *Roncole*, dans le duché de *Parme*, où son père tenait une modeste auberge de campagne, mourut en Italie en 1901.

Dans une première manière, il s'inspira de *Rossini*, de *Bellini* et de *Donizetti*, ses compatriotes, dont il exagéra certains procédés, avec un style inégal et violent. A cette manière appartiennent son premier ouvrage *Oberto, conte di san Bonifazio* (Milan 1839), *Nabuchodonosor* (1842) qui commença sa réputation, *I Lombardi* (Milan 1843), *Ernani* (Venise 1844), *Rigoletto* (Venise 1851), *Il Trovatore* (Rome 1853) qui devint, en 1857, le *Trouvère* à l'Académie de musique de Paris, la *Traviata* (Venise 1853). *Un ballo in maschera* (Naples 1858). Mais cet homme de génie ne voulut pas rester étranger aux transformations qui s'opéraient dans son art, sous l'influence allemande. Une seconde manière prit naissance dans *Don Carlos* (Paris 1867) *Aïda*, (Le Caire 1871), *Othello*, *Falstaff* et dans un beau *Requiem* (1874).

On remarque, dans ces dernières œuvres, un réel souci de la forme, un style élevé, un rôle important donné à l'orchestre qui n'existaient pas dans ses œuvres antérieures.

Verdi a exercé une influence incontestable sur un grand nombre de compositeurs italiens de son temps.

Parmi ces derniers, *Amilcare Ponchielli*, né en 1834, a fait remarquer des qualités dramatiques dans les opéras la *Maschera* et *Gioconda* (1876).

L'opéra italien (l'ancien) est mort. Le *modernisme*, avec ses formes nouvelles, a transformé l'art musical dramatique, dans ses moyens, dans son esthétique. Cependant, les chants des vieux maîtres italiens, d'une inspiration si vibrante, si poignante et, également, si pleine de vie débordante, de gaieté épanouie, resteront comme des types caractéristiques du sol ensoleillé où ils ont pris naissance.

Le vérisme. — Actuellement, l'Italie est sous l'empire d'une forme d'art à laquelle on a donné le nom de *vérisme*, et dans laquelle l'action dramatique se déroule d'une manière serrée, afin d'éviter tout ralentissement dans la marche. La musique vériste, plus théâtrale que musicale, plus nerveuse que puissante, plus extérieure que profonde, mais parfois passionnée et chaleureuse, se manifeste dans les œuvres de *Marchetti* (Philippo) né en 1831, qui se fit remarquer dans un *Romeo et Julietta* (1865)

et surtout dans *Ruy Blas*, qui passe pour une des meilleures partitions italiennes de l'époque moderne, et dans celles de *Mascagni*, l'auteur de *Cavalleria rusticana*.

Léon Cavallo, le compositeur de *Paillasse*; *Puccini*, dont les habitués de l'Opéra-Comique à Paris ont applaudi la *Tosca* et la *Vie de Bohème*, ouvrages célèbres en Italie, sont également des compositeurs *véristes* réputés.

L'opéra en Allemagne. — Les premiers essais du drame lyrique profane en Allemagne, furent empruntés à l'Italie et à la France. Plus tard, l'Allemagne entraînera ces deux nations dans les réformes musicales apportées par ses maîtres. En 1627, le compositeur *Henri Schütz* (Kœsteritz vers 1585, Dresde en 1672), considéré par ses contemporains comme le père de la musique allemande, a composé de nombreuses œuvres à plusieurs voix, telles que *madrigaux*, *motets*, *psaumes de David*, *symphonies sacrées* à trois, cinq, six voix, et son plus bel ouvrage : *Petits concerts spirituels*, motets à deux, trois, quatre, cinq voix publiés à Dresde en 1636. Il remit en musique, pour les noces de la sœur de l'électeur de Saxe *Jean-Georges Ier*, la *Dafne* du poète italien *Rinuccini* et du compositeur italien *Peri*, représenté en 1597 à Florence, et dont il a été déjà parlé dans les lignes précédentes relatives à l'histoire de l'opéra en Italie. Cette nouvelle *Dafne* ou *Daphné*, traduite par le poète *Opitz*, fut un des premiers opéras allemands, peut-être le premier, prenant le sujet de son action dans la vie profane, l'histoire religieuse ayant fourni jusqu'à cette époque (1627) les principaux éléments.

A la fin du XVIIe siècle, *Keiser* (près de Leipzig vers 1673-Hambourg 1739) perfectionna les formes du drame lyrique allemand et écrivit de nombreux opéras qui eurent une grande influence sur les progrès de l'art musical et lyrique allemand.

Jusqu'à l'arrivée de *Mozart*, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, le drame lyrique en Allemagne, malgré des œuvres de grand mérite, ne brilla pas au même rang qu'en Italie.

Parmi les compositeurs allemands qui ont écrit des opéras avant *Mozart*, il faut citer *Teleman* (*Magdebourg* 1681 Hambourg 1767) qui vint en France étudier les opéras de *Lulli*, *Händel* (1) (Halle en Saxe 24 février 1685, Londres 15 avril 1759) un des plus grands génies qu'ait produits l'Allemagne avec son contemporain *Jean-Sébastien Bach*, qui se distingua surtout dans l'*oratorio*, dans la musique religieuse et dans la musique instrumentale pour orgue et clavecin. Il composa en Italie, en Allemagne et en Angleterre, où

(1) V. les articles : Musique religieuse; musique de concerts (clavecin, orgue). On écrit également : Haendel.

il passa une grande partie de sa vie, ce qui le fit considérer par les Anglais comme une de leurs gloires nationales, environ une cinquantaine d'opéras, oubliés aujourd'hui, à part quelques fragments considérés parmi les classiques du chant.

Parmi ces opéras il faut citer *Rodrigo* (Florence 1708).
Rinaldo (Londres 1711).
Radamisto (Londres 1720).
Xercès (1738).

Nous aurons à parler d'*Händel* dans les articles consacrés à l'*oratorio*, à la *musique religieuse* et à la *musique d'orgue* et de *clavecin*.

Graun (Warembruck 1701-Berlin 1759) se distingua à la fois comme chanteur et comme compositeur. Plus brillante fut la carrière d'*Hasse* (près Hambourg 1699-Venise 1783) comme compositeur de musique dramatique. *Hasse*, que les Italiens appelaient *il Sassone*, et qui, après avoir appris les premiers éléments de l'art de la composition en Allemagne et composé son premier opéra *Antigona* en 1723, à l'âge de dix-huit ans, se rendit à Naples où il devint l'élève de *Scarlatti* dont il imita en partie le style. Il devint maître du Conservatoire des Incurables à Naples.

Il composa un grand nombre d'opéras parmi lesquels *Artaserse*, *Alessandro nell'Indie*, *Arminio*, *Demetrio*, *Semiramide*.

Après s'être fixé à Dresde de 1740 à 1763 il vint à Vienne et mourut à Venise en 1783. Il n'égala pas ses contemporains *Haendel* et *Graun*, pour l'harmonie, mais la grâce de ses chants fit longtemps rechercher ses airs par les chanteurs.

Naumann (Dresde 1741-Dresde 1801),doué d'un talent plus énergique que celui de *Hasse*, écrivit plusieurs opéras tels qu'*Amphion* (1776), *Cora* (1789), *Orphée* (1785), puis des opéras italiens : *Osiride*, *Tutto per Amore*, *Medea*.

Malgré les mérites très réels de ses opéras, *Naumann* vit sa gloire éclipsée par celle de son contemporain *Mozart* dont les opéras de *Don Juan* et des *Noces de Figaro* furent écrits en même temps que les siens.

Haydn (*François-Joseph*) (Rohrau, Autriche 1732-Vienne, 1809), dont nous parlons plus longuement dans les articles consacrés à l'oratorio et à la symphonie, précurseur de *Mozart* et de *Beethoven* et avec ces deux derniers une des gloires les plus pures de la musique allemande, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, s'illustra surtout dans la musique symphonique, dans la musique de chambre, dans l'oratorio.

Il composa également plusieurs opéras qui sont tombés dans l'oubli.

Bien plus durable fut la gloire de *Mozart* (*Wolfgang*) (Salsbourg 1756, Vienne 1791), comme compositeur de musique dramatique. *Mithridate* (Milan 1770); *Idoménée* (Munich 1780); l'*Enlèvement au Sérail* (Vienne 1782); les *Noces de Figaro* (Vienne, 1786); *Don Juan* (1787); *Cosi fan tutte* (1790); la *Flûte enchantée* (1791), également appelée : les *Mystères d'Isis*; la *Clémence de Titus* (1791), sont autant de chefs-d'œuvre dans lesquels la pureté de l'écriture, l'originalité et la personnalité dans les formes de la

mélodie, de l'harmonie, de l'instrumentation, de la coupe des airs, des morceaux d'ensemble, des finales ont montré un génie créateur.

Mozart et *Gluck* ont été les grands réformateurs du drame lyrique au déclin du XVIIIe siècle et les successeurs de ces deux hommes illustres se sont inspirés de leurs inventions. On trouve à la fois dans les œuvres de *Mozart* toute la science harmonique et la poésie mélancolique allemandes, toute la verve mélodique italienne unie à la grâce légère de l'esprit français.

Idoménée (1780) marque une date dans la révolution du drame lyrique.

L'opéra de demi-caractère a atteint la perfection dans les *Noces de Figaro* représentées pour la première fois à Vienne en 1786.

Ce charmant ouvrage fut écrit en six semaines et son succès fut si grand que les musiciens de l'orchestre rompirent leurs archets dans l'enthousiasme excessif des applaudissements.

L'opéra fantastique et romantique date surtout de la *Flûte enchantée* et de *Don Juan.*

Mozart ne vécut que 35 ans, et mourut dans l'indigence. Nous aurons à reparler de cet immortel artiste dans les articles consacrés à l'oratorio, à la sonate de piano et à la symphonie. (V. l'article : *Musique de concerts.*)

Un autre génie allemand va illuminer le monde musical par sa puissance créatrice, laquelle s'est presque totalement manifestée dans la musique instrumentale et symphonique et dans la musique religieuse. Il n'a fait représenter qu'un seul opéra : *Fidelio,* à Vienne, sous le nom de Léonore, en 1805. *Beelhoven* (*Louis Van*), (Bonn 1770, Vienne, 1827), se sentait plus à l'aise dans la musique instrumentale et symphonique que dans la musique vocale, pour exprimer toutes les pensées de son imagination troublée et romantique.

Nous prions le lecteur de lire les lignes consacrées à ce grand homme dans les articles sur la musique religieuse, la sonate et la symphonie.

Dans les lignes qui précèdent et concernant l'opéra en Italie et le compositeur *Piccinni,* nous avons déjà parlé de *Gluck.* Allemand de naissance, ce maître, après avoir fait représenter dans son pays natal plusieurs de ses opéras, vint en France où il fit admirer et adopter ses théories nouvelles. En étudiant le drame lyrique en France, nous verrons la place considérable occupée par *Gluck* dans cet art français qu'il éclaira des lumières de son génie novateur.

Nous sommes arrivés au XIXe siècle, dans lequel l'opéra allemand, jusqu'à la venue de *Richard Wagner,* s'est illustré avec plusieurs maîtres dont il faut détacher au premier rang les noms de *Weber* et de *Meyerbeer.*

A un échelon inférieur se placent *Winter* (né en Bavière en 1758, Munich 1825) qui a écrit une trentaine d'opéras, oubliés de nos jours, comme le sont, du reste, ceux de *Joseph Weigl* (Vienne 1765-1826); de *François Danzi* (Manheim 1763); de *Reichardt* (Kœnisberg 1752); de *Koseluck* (Weimar 1753); et de quantité d'autres maîtres secondaires dont le talent dépourvu d'originalité n'a laissé aucune trace durable.

L'abbé *Vogler* (Georges-Joseph) (Wursbourg 1749-1814) a bien composé quelques opéras, mais son influence s'est surtout manifestée comme théoricien et comme professeur.

A l'école de l'abbé *Vogler* se sont formés de nombreux musiciens distingués, et notamment *Charles-Marie de Weber* et *Meyerbeer*.

Charles-Marie-Frédéric-Auguste, baron de Weber (Eutin 1786, Londres 1826) honore l'école allemande.

Fils d'un père dont les obligations professionnelles nécessitèrent plusieurs changements de résidence, l'instruction musicale du jeune *Weber* eut à en souffrir parce qu'elle manqua, de suite, d'unité de direction. Plus tard, après quelques premiers essais de composition, il vint à Darmstadt demander les conseils de l'abbé *Vogler*, auprès duquel il se perfectionna dans l'art de la composition.

La musique de *Weber* se reconnaît entre toutes par un caractère d'individualité dans la poésie rêveuse de ses mouvements lents, formant contraste avec l'élan fougueux et brillant de ses *Allegros*, et surtout dans une couleur fantastique et romantique qui lui est bien particulière et dont, par la suite, se sont inspirés un grand nombre de compositeurs.

Parmi ses œuvres dramatiques, il faut citer *Freischütz* (le Franc archer) composé à Dresde en 1819 et 1820, sur le texte de *Kind*, chanté la première fois à Berlin le 18 juin 1821.

Traduit pour la scène française, le chef-d'œuvre de *Weber* fut représenté avec un grand succès à Paris le 7 décembre 1824 sous le nom de *Robin des bois*, et au théâtre de l'Odéon, avec un arrangement du musicographe *Castil-Blaze*. En 1866, le théâtre lyrique (direction Carvalho) donna cet ouvrage avec son véritable titre du *Freischütz* et une traduction nouvelle d'Eugène Gautier et de Trianon. Enfin le *Freischütz* passa plus tard au répertoire du grand opéra de Paris, avec un ballet pour lequel *Hector Berlioz* orchestra d'une façon remarquable le célèbre rondo de *Weber*, pour piano seul, intitulé l'*Invitation à la valse*, véritable chef-d'œuvre de charme rêveur uni à un brio étincelant. Le *Freischütz* fut suivi de *Preciosa*, d'*Euryanthe* (Vienne 1823), et d'*Obéron* (Londres 1826). Les célèbres ouvertures de ces ouvrages sont restées au répertoire des grands orchestres symphoniques.

Un autre compositeur allemand, apôtre du romantisme, *Robert Schu-*

mann (Zwickau, en Saxe, 8 juin 1810, près de Rome, le 29 juillet 1856), a illustré sa patrie par ses œuvres symphoniques, de musique de chambre, instrumentales et vocales. L'ensemble de son œuvre montre un maître cherchant à s'affranchir des entraves classiques tout en restant cependant classique par la forme et par l'écriture. Il a écrit plusieurs poèmes symphoniques et drames lyriques tels que le *Paradis et la Peri* (1844), *Manfred*, *Faust*, l'opéra de *Geneviève* (1848) (1), dans lesquels se remarquent une imagination troublée, inquiète, ardente et un style d'une fantaisie pleine de charme passionné, de couleur et de maîtrise.

Au milieu d'artistes distingués ayant donné dans les théâtres allemands des opéras, dont le succès tout éphémère n'a laissé aucune trace sensible dans l'histoire, il faut mentionner cependant *Louis Spohr* (*Brunswich* 1784-1859) violoniste qui fonda une école célèbre de violon et qui écrivit de la musique de chambre, surtout des quintettes, qui ont joui d'une grande célébrité (1). *Spohr* composa une dizaine d'opéras parmi lesquels *Faust* (Vienne 1818) et *Jessonda* (Cassel 1823), qui fut considérée comme une des meilleures productions dramatiques de ce maître, aujourd'hui oublié, comme le deviennent tous ceux, qui malgré un talent et une valeur réelles, n'ont pas créé d'éléments nouveaux profitables aux progrès de l'art.

Bien plus brillante fut la carrière de *Giacomo Meyerbeer* (Berlin 1794, Paris 1864) comme compositeur dramatique. Après avoir étudié l'art de la composition sous la direction de l'abbé *Vogler*, à son école de Darmstadt, où il eut comme condisciple et ami *Weber*, dont nous parlons plus haut, il fit ses premiers essais de composition en Allemagne. Sur le conseil du compositeur *Salieri*, il se rendit en Italie pour se perfectionner dans l'art d'écrire pour les voix et il y subit l'influence du génie de *Rossini*, dont les œuvres et le style commençaient à faire école. Il composa à cette époque plusieurs opéras dans la manière italienne parmi lesquels *Marguerite d'Anjou* (1820); l'*Exilé de Grenade* (1822); le *Crociato* (Venise 1824) qui établirent sa réputation en Italie. Puis, suivant l'exemple de *Rossini*, qui venait de transformer sa manière dans le goût de la musique française avec *Guillaume Tell* (Paris 1829), *Meyerbeer* vint se fixer à Paris où il s'inspira du style français et abandonna les formules exclusivement italiennes.

C'est sous l'empire de cette nouvelle métamorphose de son talent, qu'il composa son *Robert le Diable*, représenté à l'Opéra de Paris, en 1831. Cette œuvre atteignit un succès considérable et marqua une date célèbre dans l'histoire de l'Académie de musique française, à laquelle il fit représenter les *Huguenots* (1836); le *Prophète* (1849) et enfin l'*Africaine*, qui ne fut jouée qu'après sa mort, en 1865. *Meyerbeer* fit représenter à l'Opéra-Comi-

(1) V. Musique de concert.

que de Paris l'*Etoile du Nord* (1854) et le *Pardon de Ploërmel* (1859) dont la *Valse de l'Ombre* obtint un succès mérité, grâce au charme élégant de la mélodie.

On a reproché à Meyerbeer de la lourdeur et un style passionné peut-être plus extérieur que réellement profond. Sa musique, plus compliquée que celle de *Rossini*, fut souvent opposée au milieu du XIXe siècle à celle du grand maître italien.

Quel que soit l'abandon dans lequel sont tombées les œuvres de ce maître, elles n'en occupent pas moins une place importante dans l'histoire de l'art lyrique du XIXe siècle.

Le Wagnérisme. — Mais arrêtons-nous à cette *formule wagnérienne* qui apporta un bouleversement général dans la composition musicale dramatique et ouvrit la porte à notre *modernisme* actuel. Tous les usages des opéras de *Rossini*, d'*Auber*, d'*Halévy*, de *Meyerbeer* et de leurs imitateurs, dont la vogue parcourut la plus grande partie du XIXe siècle, furent abolis par *Richard Wagner*.

L'art de ces maîtres consistait à se conformer à des exigences de formes conventionnelles. La vérité de l'accent, la profondeur de la pensée, la pureté indépendante des procédés étaient bannis dans l'art mélodique du XIXe siècle.

Richard Wagner chercha à élever l'art dans le drame lyrique à la hauteur de sa mission expressive.

Les airs, les cavatines, les morceaux d'ensemble construits sur un plan déterminé furent remplacés par une déclamation chantée se rapprochant du langage parlé et dans laquelle une *monodie récitative* est substituée à la mélodie soumise à certaines lois de construction établies par la tradition. Dans le dialogue des personnages, il évite de les faire chanter ensemble lorsqu'ils expriment des sentiments opposés. Les scènes du drame lyrique s'enchaînent les unes aux autres sans solution de continuité. Il fait usage du *leit-motiv* (1) (*motif qui revient*) qui consiste dans une phrase musicale entendue plusieurs fois à des endroits différents du drame lyrique; c'est une sorte de motif conducteur que le compositeur attribue tantôt aux personnages, tantôt aux sentiments qui les animent.

Le *leit-motiv* devient le *symbole* d'un personnage ou d'un sentiment, quelquefois d'une action ou d'un objet. Son étendue varie d'importance : tantôt elle occupe plusieurs mesures, tantôt elle consiste simplement en un court fragment de mesure.

Dans le drame lyrique wagnérien et moderne, chaque personnage du

(1) On écrit également : *Leitmotiv*.

drame a un *leit-motiv symbolique* qui lui est attribué et auquel on donne le nom de *thème*. Parfois chaque sentiment caractéristique dans l'action dramatique a son *thème* par lequel il est *symbolisé*.

Ces *thèmes* se représentent dans le cours du drame soit dans leur forme intégrale, soit transformés dans leur forme rythmique, ou dans leur harmonisation, selon les exigences de l'action dramatique. On voit quelquefois plusieurs thèmes symboliques juxtaposés ou encore superposés. La science du compositeur se révèle dans ce travail thématique et nos maîtres contemporains y déploient des richesses d'inventions expressives.

L'usage du *leit-motiv symbolique* existait avant Wagner, mais passagèrement et non pas à l'état de système comme cela a lieu dans sa formule.

Enfin *Richard Wagner* donne à l'orchestre un rôle prépondérant, alors qu'il n'était chez ses devanciers que l'accompagnateur du chant des personnages. Ces personnages s'expriment dans une forme récitative déclamée, et l'orchestre devient le commentateur musical de l'action dramatique.

La doctrine wagnérienne fut l'objet d'un grand nombre de controverses, les uns accueillant admirativement l'évolution révolutionnaire qu'elle allait introduire dans la composition musicale, les autres restant fidèles aux usages de la tradition, d'autres enfin conservant de ces derniers le système de la mélodie expressive, mais empruntant à *Wagner* son orchestration puissante, commentatrice et fidèle traductrice des péripéties de l'action dramatique.

Richard Wagner (Leipsick 1813, Venise 1883) doit être considéré comme l'une des plus grandes figures musicales du XIXe siècle.

Il devint créateur d'une nouvelle forme d'art déjà entrevue par *Gluck*. Son premier succès au théâtre eut lieu avec *Rienzi*, donné à Dresde en 1842. Cet ouvrage, que le chef d'orchestre Pasdeloup fit entendre au théâtre lyrique de Paris le 6 avril 1869, ne contenait qu'en germe la nouvelle doctrine du maître, développée ensuite dans le *Hollandais volant* plus connu sous le titre du *Vaisseau fantôme* (Dresde 1842); *Tannhaüser* (Dresde 1843); *Lohengrin* (Weimar 1850); *Tristan et Iseult* (Munich 1865); *Les maîtres chanteurs de Nuremberg* (Munich 1868); *L'anneau du Nibelung*, tétralogie : 1° *l'or du Rhin* (Bayreuth 1876), 2° la *Walkyrie* (Bayreuth 1876), 3° *Siegfrid* (Bayreuth 1876), 4° le *Crépuscule des dieux* (Bayreuth 1876); et enfin *Parsifal* (Bayreuth 1881).

Toutes les entraves qui empêchaient Wagner de populariser son sytsème par la représentation de ses ouvrages, furent brisées grâce à la protection enthousiaste du roi Louis II de Bavière. Ce souverain facilita en effet la vie artistique de son compositeur favori en ordonnant dans les théâtres

de son royaume la représentation de ses œuvres. Louis II fit même construire un théâtre spécial, sur les indications de Wagner, à Bayreuth qui devint par la suite le temple de *l'art wagnérien* où se sont rendus pieusement, pendant plusieurs années, un grand nombre de pèlerins admirateurs (1).

L'œuvre de Richard Wagner est aujourd'hui connue des musiciens du monde entier, et cette musique qu'on appela jadis la *musique de l'avenir* semble, à l'heure présente, n'être que l'enfance d'une autre *musique de l'avenir* que de jeunes et fiers artistes cherchent à créer en prenant pour devise : *toujours en avant!*

Avant la venue de *Wagner*, la musique dramatique se partageait en trois écoles : l'école italienne, dont *Rossini* et ses imitateurs étaient les représentants; l'école allemande qui reconnaissait pour ses grands maîtres *Weber* et *Meyerbeer*. Entre ces deux écoles se plaçait l'école française, avec le genre mixte de l'opéra-comique dont les compositeurs de l'école d'*Auber* étaient les propagateurs.

A ces trois grandes écoles succéda l'école wagnérienne, laquelle prépara le *modernisme*, c'est-à-dire le rejet des anciennes formules et l'adoption des procédés d'un art nouveau.

Parmi les maîtres allemands de l'heure présente, qui attirent sur eux l'attention du monde musical, il faut citer le Bavarois *Richard Strauss* (à Munich en 1864), le compositeur de *Salomé*, d'*Elektra*, musicien tout pénétré de la dernière manière de la polyphonie instrumentale wagnérienne et berlozienne et de l'éxubérance luxuriante russe.

L'opéra en France (2). — *En France, les mystères ou drames liturgiques du moyen âge, les jeux, les entremets dramatiques* exécutés aux festins des princes et des seigneurs (3) fournirent les premiers éléments d'où devait naître plus tard, après bien des transformations successives et progressives, le drame lyrique ou opéra.

Aux drames religieux, aux *Mystères*, succédèrent les *divertissements*, les *ballets* et les *comédies-ballets* dans lesquels les récits chantés et le dialogue parlé alternaient avec la danse. En 1570, le poète *Baïf*, contemporain de *Ronsard* et de *Malherbe*, obtint du roi de France Charles IX, l'autorisation d'établir une *Académie de musique* dans sa maison de la rue des *Fossés Saint-Victor* (faubourg Saint-Marceau), à Paris. On y exécutait des *ballets* et des *mascarades*, sortes de jeux avec des déguisements ingénieux

(1) Le *Voyage à Bayreuth* d'Albert Lavignac raconte avec esprit et intérêt l'histoire du temple wagnérien.
(2) V. l'article : *L'Opéra-comique*.
(3) V. l'article : *Mélodie*.

et des danses joyeuses. Les rois Charles IX et Henri III y assistèrent. Cette académie tomba en décadence après la mort de *Baïf*.

Le ballet de *Circé* ou le *Ballet comique de la Reine*, représenté à la cour d'Henri III, en 1581, au sujet duquel le lecteur trouvera une étude détaillée dans le chapitre concernant la *Musique de danse et de ballet*, devint, par la suite, le modèle de pièces mêlées de chants et de danses qui tinrent lieu d'opéra pendant plusieurs années en France et en Angleterre. Les Anglais appelèrent *masque* ce genre de spectacle. Vers cette époque, c'est-à-dire au commencement du XVIIe siècle, l'opéra italien, qui venait de naître, n'avait pas encore pénétré en France. Certains voyageurs français rapportèrent d'Italie des impressions enthousiastes et donnèrent le plus vif désir de connaître les magnificences de l'opéra italien décrites par eux.

Le cardinal *Mazarin* fit venir en 1645 une troupe italienne, laquelle fit ses débuts en présence de Louis XIV, alors tout jeune, et de sa cour dans une comédie lyrique de *Giovanni-Battista Balbi*, musique de *Strozzi*, intitulée : *la festa teatrale* ou *la Finta Pazza*, dans laquelle les personnages parlaient, chantaient et dansaient; c'était une espèce de parade à laquelle on ne pouvait point donner le titre d'opéra.

En 1647, Mazarin, après le succès de la *Finta Pazza*, fit venir de nouveau à Paris une troupe italienne qui donna *Orphée et Euridice*, puis en 1654, les *Noces de Thétis et de Pélée*, de *Cavalli*.

Ce fut à partir de cette époque que l'influence causée par le succès des ouvrages italiens, représentés par des troupes italiennes en France, se fit sentir et encouragea les compositeurs français à tenter quelques essais de même genre. En 1659, l'abbé *Perrin*, introducteur des ambassadeurs près de Gaston, duc d'Orléans, imagina de fonder en France un genre de spectacle analogue aux ouvrages italiens qui venaient d'y être entendus précédemment. Il fit représenter la *Pastorale en musique*, qu'on appela également la *Pastorale d'Issy*, parce qu'elle fut donnée dans la maison de campagne d'un gentilhomme, M. de la Haye, propriétaire du château d'Issy. L'abbé Perrin en avait écrit les paroles et le compositeur français *Cambert*, élève de l'organiste et claveciniste *Chambonnières*, en composa la musique (1). Cette *Pastorale* obtint un grand succès et tout Paris accourut

(1) Il est intéressant de mentionner au passage, que ce furent deux prêtres qui écrivirent les poèmes des deux premiers ouvrages lyriques, ayant forme d'opéra, qui furent représentés en France. L'*abbé Mailly*, avec sa tragédie lyrique *Akébar*, donnée en 1646, à Carpentras, dans le palais épiscopal du cardinal *Bichi*, fut le premier, et l'*abbé Perrin*, fut le second avec sa *Pastorale*. Il faut en outre mentionner que ce furent deux cardinaux qui facilitèrent en France l'établissement de l'opéra : le cardinal *Bichi*, à Carpentras, et le cardinal *Mazarin*, à Paris. Autre détail, non moins piquant, ce fut un moine augustin, le Père *Nicolas Bourgeois*, qui inventa le mécanisme au moyen duquel on pouvait en une demi-heure élever le plancher de la salle de l'Opéra à la hauteur de celui de la scène, pour les bals masqués de l'Opéra, dont le premier eut lieu dans les premières années de la Régence, le 2 janvier 1716.

à la salle d'Issy, que l'on a considérée comme la première salle d'opéra en France.

Le 7 février 1662, fut représenté, dans la salle de spectacle que le roi Louis XIV fit construire aux Tuileries, à Paris, par deux architectes de Modène (Italie) qu'il fit venir à Paris, l'*Ercole Amante*, musique de *Cavalli*, célèbre compositeur italien, qui avait déjà donné en 1660 *Xercès*, à l'occasion du mariage de Louis XIV, sur l'invitation du cardinal *Mazarin*.

La musique de *Cavalli* (Venise vers 1600, vers 1676) laissa une profonde impression sur les compositeurs français de l'époque qui s'approprièrent quelques-uns de ses procédés, surtout dans le récitatif dans lequel l'on remarque une énergie dramatique et une puissance de rythme qui n'existaient pas avant lui dans le style de théâtre.

Le succès toujours croissant des pièces de théâtre avec machines et décors, chant et danse accompagnés des instruments formant un orchestre, encouragea le roi Louis XIV à accorder à l'abbé Perrin l'autorisation d'ouvrir un vrai théâtre d'opéra. Cette autorisation fut donnée le 28 juin 1669 et l'*Académie royale de musique* fut établie dans la *Salle du jeu de paume de la Bouteille*, située rue Mazarine, en face la rue Guénégaud à Paris. Elle ouvrit ses portes avec *Pomone* pastorale en 5 actes et un prologue de l'*abbé Perrin*, musique de *Cambert*, qui peuvent être considérés comme les premiers inventeurs de l'opéra en France. *Pomone* fut donnée avec grand succès pour la première fois le 19 mars 1671. La première troupe d'opéra français qu'on ait vue à Paris, se composait alors, disent certains érudits, de neuf chanteurs, dont cinq hommes et quatre femmes, de quinze choristes et de treize musiciens d'orchestre. Désormais le goût de l'opéra pénètre dans toutes les classes de la société et n'est plus, comme auparavant, le privilège des princes et des seigneurs. Deux hommes nouveaux vont arriver et donner une plus grande impulsion à l'*Académie de Musique* par des œuvres marquant un important progrès sur celles de leurs devanciers, dont ils agrandissent la manière en y apportant les innovations d'un génie créateur qui les fait considérer dans l'histoire de la musique comme les principaux fondateurs du drame lyrique en France : ces hommes sont Jean-Baptiste *Lulli* (et aussi *Lully*, Florence 1633, Versailles 1687), le musicien favori de Louis XIV, et le poète *Quinault*, auteur de la plus grande partie des poèmes de *Lulli*. Ils donnèrent à leurs opéras le titre de tragédie lyrique et transportèrent sur la scène le merveilleux de la mythologie ancienne et de la féerie moderne. Parmi leurs ouvrages il faut nommer *Cadmus*, *Alceste*, *Thésée*, *Atys*, *Isis*, *Proserpine*, *Persée*, *Phaéton*, *Amadis*, *Roland*,

Armide, qui furent représentés entre les années 1673 et 1686 (1).

Dans *Alceste* ou le *Triomphe d'Alcide*, dont la première représentation eut lieu à l'Académie royale de musique le 2 janvier 1674, on vit apparaître les timbales, pour la première fois à l'orchestre de cette Académie. Ces timbales n'avaient pas le diamètre aussi grand que celui de nos timbales actuelles et les vibrations sèches et dures produisaient plutôt un bruit qu'un son.

L'*Alceste* de Lulli fut reprise plusieurs fois jusqu'à l'année 1757, mais se vit éclipser, dans son succès, par l'*Alceste* du compositeur *Gluck* qui fut représentée en 1776.

Le 10 janvier 1676, eut lieu la première représentation d'*Atys* à Paris, tragédie lyrique en cinq actes et un prologue, paroles de *Quinault*, musique de *J.-B. Lulli*. Louis XIV avait une prédilection pour cet opéra et l'on raconte que le jour de son mariage avec Mme de Maintenon, il demanda à cette dernière quel était l'opéra qu'elle préférait. Mme de Maintenon, pour flatter le roi, lui répondit que c'était *Atys*. « Madame, reprit le monarque, *Atys* est trop heureux. »

Pour cette raison *Atys* était nommé l'opéra du roi. Parmi les opéras de Lulli on appelait *Armide* l'opéra des dames, en raison des odes touchantes qu'il contient, *Phaéton*, l'opéra du peuple, probablement en raison de la magnificence des décors, et *Isis* l'opéra des musiciens parce que la facture de ce dernier ouvrage possédait des qualités dignes d'être appréciées par eux.

Le 22 février 1780, l'*Atys* de Quinault, arrangé en trois actes par Marmontel, fut représenté à l'Académie de musique de Paris avec une musique nouvelle de *N. Piccinni* et obtint, après quelques indécisions aux trois premières représentations, un grand succès.

Armide, dont la première représentation eut lieu le 15 février 1686, à Paris, fut le dernier ouvrage écrit par le poète *Quinault* pour le théâtre. Les chroniques du temps rapportent que lorsque cet opéra fut donné pour la première fois, il fut froidement accueilli. Piqué au vif, Lulli, qui admettait difficilement que sa musique fût trouvée mauvaise, se mit en mesure de protester contre le jugement du public et fit jouer, *entièrement pour lui seul*, son ouvrage, ayant la libre disposition de son théâtre dont il était le fondateur et souverain maître. Après une audition attentive

(1) L'opéra ne fut pas accueilli en France sans de vives oppositions. *Boileau* le traitait de spectacle monstrueux qui ne pouvait être adopté que par les enfants et ne plaire qu'à des femmes. *La Bruyère* se moquait de ce genre de spectacle. *Saint-Evremond* trouvait l'opéra méprisable dans la disposition du sujet et des vers. Plus tard *Voltaire*, dans sa dissertation sur la tragédie ancienne, s'exprime ainsi : « Il m'a paru que les tragédies-opéras sont la copie et la ruine de la tragédie latine. Elles en sont la copie en ce qu'elles admettent la mélopée, les chœurs, les machines, les divinités. Elles en sont la destruction parce qu'elles ont accoutumé les jeunes gens à se connaître en sons plus qu'en esprit; à préférer les oreilles à leur âme, les roulades à des pensées sublimes. »

de son œuvre, il déclara que le public s'était trompé dans son jugement et affirma hautement les mérites d'*Armide*. Le roi Louis XIV, qui avait une confiance illimitée dans son compositeur favori, ayant appris cette excentricité, en rit d'abord et déclara que Lulli devait avoir raison. Le souverain ordonna alors la reprise de cet ouvrage et ce fut cette fois l'opinion de Lulli qui l'emporta, car il fut parfaitement accueilli. L'opéra d'*Armide* fut repris plusieurs fois jusqu'en l'année 1761, mais dut céder la place à l'*Armide* de *Gluck*, représentée en 1777.

Jusqu'à l'arrivée de *Rameau*, dont le premier opéra fut représenté en 1733, la vogue resta aux opéras de Lulli, que ne parvinrent pas à détrôner ses successeurs, son élève *Colasse* (Paris 1639 † Versailles 1709) auteur des *Noces de Thétys et de Pélée* (1689); *Charpentier* (Paris 1634 † 1702) qui avait fait de bonnes études en Italie à l'école de *Carissimi*, et qui, plus savant que Lulli, excita sa jalousie; *Marais* (Paris 1656 † 1728), auteur d'*Alcione* (1706) dans lequel on entendit une tempête alors fort admirée et qui fut un des premiers essais de musique imitative à l'orchestre; *Destouches* (*André*) (Paris 1672 † 1749), auteur d'*Issé*; *Desmarets* (Paris 1622 † 1741) dont on cite *Didon*, *Circé*, *les Fêtes galantes*; *Campra* (*Aix en Provence* 1660 † Versailles, 1744).

Ce musicien français fut, parmi les imitateurs et successeurs de *Lulli*, un de ceux qui méritent une mention particulière. L'*Europe galante* représentée en 1697, le *Carnaval de Venise*, *Hésione*, *Aréthuse*, les *Fragments de Lulli*, *Tancrède*, *les Muses*, *Télémaque*, *Alcine*, *Hippodamie*, *les Fêtes vénitiennes*, *Idoménée*, *les Amours de Mars et de Vénus*, *Télèphe*, *Camille*, *Le ballet des âges*, *Achille et Déidamie*, *les Noces de Vénus*, ont montré, sinon une brillante facture et une originalité bien accusée, du moins une facilité dans laquelle on devinait une imagination bien douée et plus personnelle que chez les *Colasse*, *Marais*, *Desmarets*, *Destouche* et autres compositeurs, contemporains de *Campra*, qui ne furent que de pâles imitateurs de *Lulli* et ne laissèrent après eux aucune trace lumineuse. Entre le règne de *Lulli* et celui de *Rameau*, *Campra* a occupé une place honorable sur la scène de l'Académie royale de musique française. Il composa aussi, comme maître de chapelle des jésuites de la métropole de Paris et ensuite du roi, des motets fort estimés de son temps.

Rameau (Jean-Philippe) (Dijon 1683 † Paris 1764) fut le plus grand compositeur français au XVIIIe siècle jusqu'à l'arrivée de *Gluck*. Avant ce dernier, *Rameau* ne considéra pas la mélodie comme élément exclusif d'expression, il sut utiliser, par d'ingénieuses et savantes innovations, les ressources de l'orchestre et des chœurs pour obtenir des effets de puissance dramatique, avec des inventions mélodiques d'un rythme plus chaleureux que tout ce qui avait été entendu avant lui. Il fut un de ces précurseurs qui créent des combinaisons nouvelles et ouvrent la voie à

d'autres génies créateurs, qui se verront plus tard dépassés en raison de cette loi de progrès ininterrompu qui gouverne notre humanité.

Rameau eut un grand nombre de détracteurs dont les sympathies restèrent fidèles à la manière créée par *Lulli*. Il en résulta deux camps opposés dont l'un, partisan des opéras de *Lulli*, formait les *Lullistes* et l'autre, qui donnait ses préférences aux procédés plus avancés de *Rameau*, était désigné sous le nom de *Ramiste*. On verra plus tard les mêmes luttes se reproduire entre les partisans des formules établies et ceux des innovations qui donnent à l'art un nouvel élan progressif. Malgré ces luttes et ces oppositions, *Rameau* avec *Hippolyte et Aricie* (1733), les *Indes galantes* (1735), *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739), *Zoroastre* (1) (1749) détrôna Lulli et ses imitateurs.

Les contemporains de *Rameau*, tels que *Mouret* (Avignon 1682+Charenton 1738), surnommé par ses contemporains le *musicien des grâces*, en raison du tour facile et naturel de ses chants et qui composa plusieurs opéras-ballets et divertissements, oubliés aujourd'hui malgré le succès éphémère de quelques-uns d'entre eux; *Montéclair* (1666-1737) qui entra à l'Opéra en 1707, en qualité de basse de l'orchestre d'accompagnement, qu'on appelait alors *le petit chœur* et qui fut le premier artiste ayant introduit la *contre basse* à l'orchestre de ce théâtre pour remplacer le *violone* ou grande viole à sept cordes; tels encore que *Rebel et Francœur*, *Blamont*, dont les œuvres n'ont laissé aucun souvenir dans l'histoire de l'art, avaient également leurs admirateurs qui adoptèrent difficilement les nouvelles recherches de *Rameau* dans une marche en avant et plus savante. *Hippolyte et Aricie*, dont le livret avait été écrit par l'*abbé Pellegrin*, discutée au début, obtint par la suite un plein succès qui fut le premier au théâtre du futur auteur de *Castor et Pollux*, son chef-d'œuvre.

On remarque dans les ouvrages de *Rameau* une constante recherche du style descriptif et pittoresque. Pour *Naïs*, opéra-ballet (1749) *Rameau* écrivit une ouverture dans le genre descriptif, cherchant à imiter, au moyen des sons, un combat de Titans. Ce fut une des innovations de cet homme de génie. Dans un ballet-bouffon *Platée* ou *Junon jalouse*, se trouve un chœur de quelques mesures imitant le chant des grenouilles. Dans l'ouverture d'*Acanthe et Céphise*, il cherche à imiter les fusées d'un feu d'artifice.

Entre son premier opéra *Hippolyte et Aricie*, donné à l'âge de 50 ans, et les *Paladins*, opéra-ballet représenté en 1760, alors qu'il était âgé de 77 ans, *Rameau* écrivit 36 ouvrages. Il fut également un théoricien remarquable en même temps qu'organiste et claveciniste de grand talent. Dans les

(1) Cet opéra fut qualifié « l'*Opéra des laitues* » en raison de l'importance et de la valeur de ses *chœurs*.

articles consacrés à l'*harmonie* et à l'histoire du piano et de l'orgue, nous aurons à reparler de ce grand musicien qui honora l'art français par la hardiesse de ses inventions.

Après la mort de *Rameau* et jusqu'à la première représentation d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck (19 avril 1774), l'art lyrique resta stationnaire et sans éclat à l'Académie de musique.

Mentionnons cependant le *Devin du Village*, (1753) paroles et musique de *Jean-Jacques Rousseau*. Ce dernier fut accusé par les nombreux ennemis qu'il s'était attirés en publiant sa *Lettre sur la musique française*, d'avoir dérobé la musique de cet ouvrage à un obscur musicien de Lyon appelé par les uns Gautier et par d'autres Granet.

Le Devin de Village, sorte de gracieuse paysannerie vint réagir contre les accents pompeux et tragiques de l'opéra, avec des chants simples, doux, tendres.

Il ouvrit la voie aux opéras de demi-caractère que l'on vit alterner ensuite avec les tragédies lyriques.

Les œuvres de *Rameau* restèrent longtemps à la scène jusqu'à l'arrivée de *Gluck* qui révolutionna à son tour l'opéra, par la puissance créatrice de son génie, en posant les bases d'un art nouveau cherchant à exprimer tous les sentiments de l'âme avec une déclamation récitative, sincère et vibrante de passion.

Gluck (1) (né dans le Haut-Palatinat en 1714, mort à Vienne en 1787) débuta par quelques opéras dans le style italien, qui furent représentés en Italie entre les années 1741 et 1744. Puis, entre un séjour en Angleterre et son retour à Vienne, il fit un court voyage à Paris où il entendit les opéras de Rameau qui, avant lui, s'était appliqué à rechercher la vérité de l'accent dans la déclamation récitative et qui produisirent sur son esprit une forte impression. A partir de cette époque Gluck commença à rejeter les mélopées traînantes des compositeurs français et les fioritures de la musique italienne. Il fut une sorte de Wagner au XVIIIe siècle. Il donna à l'orchestre un rôle plus important en lui faisant prendre part à l'expression des sentiments appartenant à l'action dramatique. Parmi les innovations apportées à l'opéra par cet homme de génie, il faut citer l'introduction à l'orchestre de la harpe et du trombone, ainsi que la suppression de la flûte à bec, du cor de chasse et du clavecin. Il imagina de faire baisser le rideau pendant les entr'actes, tandis que jusqu'alors le public assistait à la manœuvre des machines décoratives qui avait lieu au son des violons. Il fit prendre part à l'action les choristes et leur enseigna à se mouvoir en

(1) On écrit aussi *Glück*.

scène. *Iphigénie en Aulide* (Paris, 12 avril 1774); *Orphée et Euridice* (Vienne, 1762, Paris, 2 août 1774); *Alceste* (Vienne, 1767, Paris, 1776); *Armide* (Paris, 23 septembre 1777); *Iphigénie en Tauride* (Paris, 18 mai 1779), offrent des modèles d'une déclamation lyrique dont les accents nous émeuvent encore à l'heure actuelle grâce à la puissance de l'invention mélodique et à l'expression si juste, si vraie, des sentiments et des situations.

De même que *Rameau*, *Gluck* dut subir la guerre acharnée des amateurs de la musique italienne, aux formes moins sévères, aux mélodies plus délicates et plus faciles que celles contenues dans ses ouvrages.

J'ai déjà parlé, précédemment et dans l'étude consacrée à *Piccinni*, des luttes entre les *Gluckistes* et les *Piccinnistes*. Nous renvoyons le lecteur aux lignes consacrées à ces luttes, qui complètent tout ce qui vient d'être écrit sur Gluck. Son influence créa une école nouvelle. Quoique né en Allemagne, il obtint ses plus grands succès en France. Tous les compositeurs français qui vinrent après lui, s'inspirèrent de loin ou de près des doctrines et des usages gluckistes.

Méhul (1) *(Etienne-Henri)* (Givet 24 juin 1763 † Paris 1817) est un de ceux qui ont établi avec le plus d'éclat la gloire de l'école française après la révolution opérée par *Gluck* dans la musique dramatique.

Le compositeur qui a écrit *Euphrosine et Coradin* (1790), *Stratonice* (1792), *Adrien*, *Ariodant* (1799), *Joseph* (17 février 1807), fut un de ces maîtres qui honorent une nation par l'élévation de leur pensée et de leur style et par la puissance de leurs accents dramatiques. Ce célèbre compositeur français voulant lutter contre l'engouement du public pour une troupe italienne qui donnait à cette époque des représentations d'opéras italiens à la salle Chanteraine de la rue de la Victoire, à Paris, et prouver que sa muse élégiaque et dramatique saurait se plier aux exigences de la musique légère, facile dans le genre bouffe italien, composa l'*Irato*, opéra-comique dont la première représentation eut lieu au théâtre de l'Opéra-comique (salle Favart) le 19 février 1801. Ce charmant ouvrage qui, sans avoir la grâce élégante et facile des œuvres de *Paisiello*, de *Cimarosa*, de *Guglielmi*, compositeurs italiens de l'époque, — auxquels allait la préférence des ennemis de la musique académique des compositeurs français *Cherubini*, *Lesueur*, *Méhul*, — prouva toute la souplesse de talent de l'illustre maître auquel on doit la belle et noble partition de *Joseph*. Il est resté de l'*Irato* un quatuor célèbre, qui, selon l'expression du publiciste *Félis*, vaut à lui seul tout un opéra.

Pendant la tourmente révolutionnaire, *Méhul* fut chargé de composer

---

(1) V. à l'article de l'*Opéra-comique*.

plusieurs chants patriotiques. Parmi ces derniers, le *Chant du départ* est resté célèbre.

L'ouverture de son opéra, la *Chasse du jeune Henri*, représenté en 1797, qui nous paraît aujourd'hui si modeste après les progrès considérables qui se sont opérés dans l'orchestration, fit sensation à son apparition.

Le soir de la première représentation le public enthousiasmé la fit répéter trois fois dans la même soirée.

Kreutzer (Rodolphe) (Versailles 1766, † Genève 1831), obtint du succès avec *Paul et Virginie* (1791), et *Lodoïska* (1791), dont l'ouverture fut pendant longtemps populaire.

Il est resté de ce compositeur, qui fut un violoniste remarquable, des études et des concertos qui sont considérés comme classiques dans la musique de violon.

Cherubini (Florence 1760, † Paris 1842) quoique né en Italie où il fit ses études musicales qu'il termina sous la direction de *Sarti*, a passé la plus grande et la plus belle partie de sa vie artistique à Paris, où il devint directeur du Conservatoire de musique et membre de l'Institut. Après plusieurs opéras italiens donnés en Italie, il vint s'installer à Paris où il fit représenter *Démophoon*, *Lodoïska* (1791), *Elisa ou le Mont Saint-Bernard*, *Médée* (1797), *Les deux journées* (1800), *Anacréon*, *Faniska* donné à Vienne le 25 février 1806, sur l'invitation de Napoléon Ier qui séjournait en vainqueur à cette époque en Autriche, après la bataille d'Austerlitz et la paix de Presbourg. *Faniska* reçut à Vienne les applaudissements d'*Haydn* et de *Beethoven*.

Cherubini fit ensuite représenter à Paris les *Abencerages* (1813) dont il est resté un air célèbre. Il donna en 1833 son dernier opéra à l'âge de 73 ans : *Ali Baba ou les Quarante voleurs*, sur un poème de Scribe et Mélesville.

Il composa en outre des messes en musique célèbres, surtout celle de *Requiem* à quatre voix, exécutée pour l'anniversaire de la mort de Louis XVI et celle du sacre de Charles X, écrite à l'âge de 65 ans. On doit encore à ce maître des ouvrages didactiques composés à l'usage du Conservatoire de musique.

Les opéras de *Cherubini*, écrits, comme ceux de son contemporain *Méhul*, sur des livrets dépourvus d'intérêt, ne se sont pas maintenus au répertoire, à part quelques fragments joués dans les concerts.

On remarque dans les œuvres de *Cherubini* une facture savante, un style élevé et surtout des proportions dans les développements, déjà révélés par *Mozart* dans *Don Juan* et les *Noces de Figaro*, mais inconnus en France avant sa *Lodoïska*, son *Elisa* et sa *Médée*.

Cherubini fut pendant de longues années directeur du Conservatoire de

Paris, où il eut pour successeur *Auber*, son ancien élève, l'auteur applaudi de *la Muette de Portici*, et du *Domino noir*. *Fromental Halévy*, le compositeur de *la Juive*, avait été également l'élève de *Cherubini*.

Le caractère solennel, pathétique mais déclamatoire que l'on observait en France dans les ouvrages dramatiques au début du XIXe siècle et pendant la période napoléonienne, se fit également remarquer dans *la Caverne*, *Paul et Virginie*, *Ossian ou les Bardes* (1), *Télémaque*, du compositeur *Lesueur* (Abbeville 1760?, † Paris 1837), musicien très apprécié par Napoléon Ier pour le couronnement duquel il composa une messe célèbre. L'inspiration de *Lesueur* manquait d'élévation et ses œuvres tombèrent ensuite dans l'oubli.

Un autre maître de cette époque illustra la scène de l'Académie de musique avec deux œuvres qui sont restées célèbres par leur force dramatique et la puissance expressive des chœurs : *la Vestale* (Paris 1807) et *Fernand Cortez* (Paris 1809), ont rendu célèbre le nom de *Spontini* (Etats Romains 1774, † 1851), Italien de naissance, mais qui vit sa gloire consacrée en France.

Ces deux ouvrages ont été classés parmi les plus belles productions dramatiques qui aient été données à cette époque à l'Académie de musique depuis *Gluck*.

On remarqua dans le finale du second acte de *la Vestale*, un effet nouveau consistant dans une *strette* (2) chaleureuse qui souleva l'enthousiasme le plus vif. Cet effet fut employé depuis avec succès par les maîtres du XIXe siècle.

Ces hommes de haute valeur suivirent la voie tracée par *Gluck* et par *Mozart*, en apportant chacun une part d'inventions qui fut favorable aux progrès de l'art.

Rossini (3) (Pesaro 1792, † Paris 1868), transforma le goût français et créa une école nouvelle : l'*école rossinienne*. Il renversa les idoles respectées du passé en se faisant l'initiateur du *romantisme* en musique. Il convient de dire que chaque époque a un *romantisme* qui lui est particulier et qui prend sa manière dans les éléments nouveaux qu'elle apporte, en opposition avec ceux adoptés jusqu'alors. Le *romantisme* de *Rossini* n'a, par exemple, aucun rapport avec celui de *Weber*, de *Mendelssohn*, de même que le *romantisme* de ces derniers maîtres ne peut être comparé à celui des

---

(1) Ce fut dans les *Bardes*, dont la première représentation eut lieu en 1804, que le *tam-tam* ou *gong chinois* (instrument à percussion) fut introduit à l'orchestre de l'Opéra. Il avait déjà été entendu dans le *Roméo et Juliette* du pianiste-compositeur *Steibelt*, au théâtre Feydeau, et pour la première fois à Paris, le 4 avril 1791, aux obsèques de *Mirabeau*.

(2) Sorte de dialogue pressé, véhément, qui termine une scène, un finale dans un opéra.

(3) Voyez l'article : l'*Opéra en Italie*.

maîtres actuels du modernisme. Mais revenons à l'*Académie de musique*, et constatons qu'avec *la Muette de Portici*, d'*Auber*, représentée en 1828, une ère nouvelle va commencer pour l'opéra français, sous l'impulsion des œuvres dramatiques de *Mozart* et de *Rossini* et dans laquelle les ormes solennelles et déclamatoires des œuvres des *Méhul*, des *Lesueur*, des *Cherubini* vont faire place à un ensemble d'éléments mélodiques et rythmiques d'un mouvement plus chaleureux, d'une variété plus vibrante.

Auber (*Daniel-François-Esprit*), né à Caen en 1782, mort à Paris en 1871, que nous retrouverons plus loin lorsque nous parlerons de l'Opéra-comique, s'est illustré dès le début de sa carrière de compositeur avec cette *Muette de Portici* à la fois toute vibrante de patriotisme, tout étincelante de verve mélodique dans des chœurs bien rythmés, des airs de danse puissants et gracieux, dans des chants d'une expression émue avec une orchestration sonore, brillante et colorée, surtout dans l'ouverture, qui est devenue célèbre et qui, pendant de longues années, a figuré dans les concerts d'orchestre à côté de l'ouverture de *Guillaume Tell*, de *Rossini*.

Dans *le Dieu et la Bayadère* (1830), *le Philtre* (1831), *Gustave III* (1833), *le Lac des Fées* (1839), *l'Enfant prodigue* (1850) dont la fortune n'eut pas l'éclat de *la Muette de Portici*, *Auber* a montré toute la souplesse de son génie bien français fait de clarté, d'esprit, d'abondance mélodique.

On raconte que quelques courtisans, pour flatter le maestro *Rossini*, lequel, à cette époque était considéré comme un souverain, qualifiaient la musique d'*Auber* de *petite musique :* « C'est de la *petite musique* écrite par un *grand musicien*,» repartit *Rossini*. Nous retrouverons *Auber* à l'article sur l'opéra-comique qui fut son théâtre de prédilection et sur lequel son génie, fait de grâce légère et d'esprit, semblait se trouver plus à l'aise que dans le drame lyrique.

Au point de vue historique, il est utile de remarquer que *la Muette*, d'*Auber*, fut la première en date dans cette liste d'opéras qui suivirent les voies nouvelles ouvertes par *Rossini*, lequel avait lui-même subi avec tant de bonheur l'influence de *Mozart*. En effet on vit successivement apparaître après *la Muette*, *Guillaume Tell*, de *Rossini* (1829); *Robert-le-Diable* (1831), de *Meyerbeer ; la Juive*, d'*Halévy* (1835); *les Huguenots* (1836), et *le Prophète*, de *Meyerbeer ; la Favorite*, de *Donizetti*, ouvrages qui ont été considérés comme les types classiques du grand opéra français et qui ont jeté sur la scène de l'Académie de musique de Paris, un éclat étincelant pendant une grande partie du XIXe siècle.

Fromental Halévy (Paris 1799, † 1862) illustra la scène de l'Opéra avec *la Juive*, représentée en 1835, et dont le succès fut de longue durée grâce à des chants pleins de vigueur et d'expression et à la nouveauté d'une mu-

sique extérieure mais chaleureuse. Dans *Guido et Ginevra* (1838), *la Reine de Chypre* (1841), *Charles VI* (1843), *le Juif errant* (1852), on trouve les qualités d'inspiration et de facture qui ont contribué à la gloire d'*Halévy*, gloire, il est vrai, dont l'éclat fut un peu assombri par le voisinage de son contemporain, l'Allemand *Meyerbeer*, dans les opéras duquel on trouve, comme dans ceux d'*Halévy*, le même caractère pathétique et pompeux.

Arrêtons-nous avec une attention admirative à une des grandes figures musicales françaises du XIXe siècle. Bien que ses ouvrages pour l'opéra aient été peu nombreux, *Hector Berlioz* n'en a pas moins laissé une trace féconde dans la musique dramatique, descriptive et symphonique de son pays.

Né à la Côte-Saint-André (Isère), le 11 décembre 1803, *Hector Berlioz* est mort à Paris en 1869.

L'évolution qui s'est produite en France dans la composition musicale depuis 1870, a donné à *Hector Berlioz* la place importante qu'il doit occuper dans l'histoire de l'art.

Ses œuvres furent froidement accueillies à leur apparition parce qu'elles virent le jour à une époque où le règne de la mélodie pure et traditionnelle de *Rossini*, d'*Hérold*, d'*Auber*, d'*Halévy*, de *Meyerbeer*, était dans toute sa splendeur. Les esprits n'étaient pas encore suffisamment préparés et instruits pour comprendre ce qu'il y avait de réellement beau dans l'œuvre de ce musicien romantique, de ce puissant coloriste chez lequel on critiquait des inégalités dans la conduite des idées et dans l'écriture musicale.

Les symphonies dramatiques avec chant : *Harold en Italie* (1834), *Roméo et Juliette* (1830), la *Damnation de Faust* (1846), l'*Enfance du Christ* (1854) et les opéras *Benvenuto Cellini* (deux actes à l'Opéra de Paris, le 3 septembre 1838) et *les Troyens à Carthage* (cinq actes au Théâtre lyrique, 4 novembre 1863) ont placé *Berlioz* parmi les chercheurs d'un idéal nouveau toujours noblement poursuivi.

Hector Berlioz a écrit un *Traité d'instrumentation* remarquable par l'autorité de sa documentation technique (1).

Un doux chantre de l'amour va maintenant fixer notre attention et charmer toute une génération par la suavité élégiaque de ses mélodies.

Charles Gounod (1818, † 1893) a fait représenter les opéras suivants : *Sapho* (16 avril 1851), *la None sanglante* (1854), *Faust* (1859), *Philémon et Baucis*, *la Reine de Saba* (1862), *Mireille* (1874), *Roméo et Juliette* (1867), *Polyeucte* et *le Tribut de Zamora* (1881).

---

(1) Ceux qui désirent s'instruire sur la vie et la manière de Berlioz trouveront une étude très approfondie de ce compositeur dans une remarquable biographie magistralement traitée par la plume autorisée de M. Boschot.

Nous retrouverons *Charles Gounod* dans les articles consacrés à l'oratorio et à la musique religieuse, et aussi à l'opéra-comique.

Sapho, qui fut le premier ouvrage de ce maître au théâtre, n'a pas eu le succès de ses autres opéras, malgré quelques beaux fragments.

Les stances de *Sapho* (1) sont une des plus belles inspirations mélodiques de *Gounod*.

Faust, représenté pour la première fois, à l'ancien théâtre lyrique, le 19 mars 1852, passa au répertoire de l'Académie de musique le 3 mars 1869.

En 1818, *Louis Spohr* donna à Francfort un *Faust*, un des meilleurs ouvrages de l'école allemande. Le prince *Antoine-Henri Radziwill* (Paris 1775, † Berlin 1833) composa également un *Faust* qui fut représenté sur plusieurs scènes allemandes. Le 8 mars 1831, *M*lle *Louise Bertin*, auteur de l'opéra-comique *le Loup-Garou* et de l'opéra *Esmeralda* (livret de Victor Hugo) fit représenter un *Faust*, à Paris. *Robert Schumann* composa également une partition de *Faust* (de 1844 à 1849) et notre grand *Hector Berlioz* compte parmi ses plus belles conceptions musicales son poème symphonique avec chant, *la Damnation de Faust*, entendu pour la première fois à Paris, en 1840, et que les concerts *Colonne*, à Paris, ont popularisé depuis. Signalons également l'ouverture intitulée *Faust*, de *Richard Wagner*.

Le *Faust*, de *Gounod*, est l'œuvre maîtresse de ce grand compositeur français. Son *Roméo et Juliette*, dont la première représentation eut lieu le 27 avril 1867 au Théâtre lyrique à Paris, passa ensuite au répertoire de l'Opéra-Comique où il fut repris le 20 janvier 1873 et enfin à celui de l'Opéra, où il est resté.

Le poème de *Shakspeare* a tenté plus d'un grand musicien, et avant *Gounod*, *Steibelt*, compositeur et pianiste allemand, fit représenter un *Roméo et Juliette* à l'Opéra-comique de Paris, en 1793. *Dalayrac*, en France, en 1792, les compositeurs italiens *Zingarelli*, en 1796, *Vaccaj*, en 1826, *Bellini*, en 1830, sous le titre de *I Montecchi e Capuletti*, donnèrent des opéras sur le même sujet.

Hector Berlioz a également composé un ouvrage appelé *Roméo et Juliette* sous la forme de poème symphonique avec chant, exécuté dans de grands concerts, mais jamais au théâtre.

---

(1) Le 16 décembre 1822, *Antoine Reicha*, compositeur de musique de chambre réputé et théoricien distingué, mais privé d'instinct dramatique, donna également un opéra en 3 actes appelé *Sapho*, qui ne réussit pas. En 1840, le théâtre *San Carlo*, à Naples, représenta la *Saffo* de *Pacini* (*Giovanni*). (Catane 1796, + Brescia 1867), contemporain et imitateur de Rossini, de Donizetti, compositeur d'une quantité prodigieuse d'opéras qui n'ont laissé aucune trace, à part une *Niobé* (Naples 1826), dont une cavatine est restée célèbre.

M. Richard Yrvid (de son vrai nom *d'Ivry*), fit paraître une partition intitulée *les Amants de Vérone*, quelques jours après la première représentation du *Roméo et Juliette* de *Gounod*, dont le sujet était le même. Cet ouvrage fut représenté plus tard au théâtre de la Gaîté avec M. Capoul et Mlle Heilbronn comme interprètes.

Mentionnons également un *Romeo e Giuletta*, du compositeur italien *Marchetti (Filippo)*, né en 1831. Cet opéra fut représenté avec succès en 1865.

On remarque dans la manière de *Charles Gounod* une poésie élégiaque, des mélodies d'un caractère charmeur, une écriture harmonique de grande distinction. Sa musique, toute de grâce émue, a eu son heure d'influence réelle et a exercé, dans une bonne partie de la seconde moitié du XIXe siècle, un empire indiscutable sur le public et sur un grand nombre de compositeurs. Pendant de nombreuses années on a fait du *Gounod*, comme on a fait depuis du *Wagner*.

Un contemporain de *Charles Gounod*, *Félicien David* (Cadenet 1810, † Saint-Germain-en-Laye 1876), comme lui épris de poésie contemplative, fait représenter à l'Opéra de Paris *Herculanum*, opéra en quatre actes, le 8 mars 1859, qui était loin d'être un chef-d'œuvre, malgré quelques belles pages d'une inspiration élevée et de belle facture. *Félicien David*, qui donna également au théâtre, *la Perle du Brésil* (théâtre lyrique, 1851), *Lalla-Roukh*, opéra-comique en deux actes à l'Opéra-comique en 1862, ouvrage dont le succès fut marqué, puis *le Saphir*, au même théâtre en 1865, a laissé une trace dans l'histoire de la musique avec sa partition du *Désert*, ode-symphonie entendue à Paris le 8 décembre 1844, dans la salle du Conservatoire de musique, avec un succès colossal qui se renouvela pendant plusieurs années. *Le Désert* ne fut pas sans exercer une certaine influence dans la composition symphonique avec chant et dans la musique pittoresque et descriptive. Depuis l'époque de l'apparition de cette œuvre, des progrès considérables se sont produits dans cette forme de l'art et l'œuvre de *Félicien David* semble aujourd'hui bien pâle dans ses moyens et ses effets. Elle n'en marque pas moins une période intéressante dans l'histoire de la musique descriptive au XIXe siècle.

Talent rêveur, contemplatif, *Félicien David* se plaisait particulièrement à peindre les tableaux orientaux.

Ambroise Thomas (Metz 1811, † Paris 1896) qui s'est illustré plus particulièrement dans l'opéra-comique, comme on le verra au chapitre consacré à ce dernier, a écrit pour l'opéra deux beaux ouvrages : *Hamlet* (9 mars 1868) et *Françoise de Rimini*.

Gounod et *Ambroise Thomas* qui avaient conservé les traditions du

passé sans rester étrangers aux conquêtes d'un art plus moderne, ont joué un rôle de transition entre le système de musique romantique qui prit fin avec eux et le romantisme réformateur introduit par l'Allemand *Richard Wagner*.

Après les années terribles de la guerre de 1870-1871, l'école française s'approprie quelques-uns des nouveaux procédés introduits par le grand réformateur allemand, en y apportant les qualités particulières au génie national.

Ernest Reyer (Marseille 1823, † Paris 1911) (de son vrai nom *Rey*) fut un des maîtres les plus éminents de l'école moderne française.

Le Sélam, ode symphonique (1850), *Maître Wolfram*, opéra-comique en un acte, au théâtre lyrique en 1854; *Sacountala*, ballet, à l'opéra en 1858; *la Statue*, opéra en trois actes en 1861 au théâtre lyrique; *Erostrate*, Bade 1862 et Paris 1871, précédèrent *Sigurd* (Bruxelles 1884, Paris 1885) et *Salambo* (Bruxelles 1890, Paris 1892), opéras en cinq actes. Ces deux derniers ouvrages ont classé *Ernest Reyer* parmi les maîtres de l'école française moderne, qui par l'indépendance de leur esprit et de leur plume ont contribué à préparer les transformations qui se sont opérées dans la composition musicale moderne et contemporaine.

Camille Saint-Saëns, né à Paris le 9 octobre 1835, est une des plus brillantes illustrations musicales de l'école française moderne. Artiste laborieux et instruit, il a abordé avec succès toutes les branches de son art. Il s'est placé au premier rang comme virtuose sur le piano et sur l'orgue, comme compositeur de musique religieuse, de musique de chambre, de musique symphonique, de musique de chant, de piano, d'orgue.

Le théâtre a tenté sa belle imagination et il a donné les ouvrages suivants : *la Princesse jaune* (un acte à l'opéra-comique, 1872), *le Timbre d'argent* (opéra en quatre actes au Théâtre lyrique, en 1877), *Etienne Marcel*, quatre actes au Grand théâtre de Lyon, en 1879; *Samson et Dalila*, opéra biblique, à Weimar en Allemagne, en 1877, qui passa, en 1892, à l'Opéra de Paris; *Henri VIII*, opéra en cinq actes; *Ascanio*, *les Barbares*, *Déjanire* (1912), à l'Opéra de Paris; *Phryné*, *l'Ancêtre*, à l'Opéra-comique.

Samson et Dalila, maintenu au répertoire de l'Opéra à Paris, en France, et à l'étranger, est considéré comme l'œuvre maîtresse de Camille Saint-Saëns.

Au milieu des tourmentes révolutionnaires à travers lesquelles notre art musical contemporain a évolué depuis la fin du XIXe siècle, nous avons vu *Saint-Saëns* rester fidèle à la tradition classique, laquelle demeure encore résistante malgré les vigoureux coups de pioche que lui donnent nos puissants démolisseurs actuels.

Parmi les maîtres français qui ont le plus produit pour la scène de l'Opéra, après la guerre de 1870-1871, il faut citer *Massenet* (Montaud, Loire, 12 mai 1842, † Paris, 1912). *Le Roi de Lahore* (1877), *Esclarmonde, le Cid* (1883), *le Mage* (1891), *Thaïs* (1894), *Ariane, Roma* (1912), ont montré la souplesse merveilleuse de cet esprit d'élite.

Ses opéras de demi-caractère, *Manon* (1884) (1) et *Werther* (1892), qui sont restés au répertoire de l'Opéra-comique, sont considérés comme les deux plus belles œuvres de ce maître qui se distingua également dans l'oratorio avec *Marie-Magdeleine, Eve la Vierge,* dans la musique symphonique avec de pittoresques suites d'orchestre et la musique de scène si colorée et si expressive pour le drame *les Erynnies,* du poète *Leconte de Lisle.* Ses mélodies pour chant ont joui d'une vogue considérable.

Il est difficile de dire actuellement quel sort l'avenir réservera à la musique de *Massenet,* mais il faut constater que cette musique exerça la puissance de son charme sur de nombreux admirateurs et, également, sur de nombreux compositeurs qui s'inspirèrent de la manière bien personnelle de ce maître. De même qu'on avait fait longtemps du *Gounod,* on a fait également beaucoup de *Massenet.* Ces imitations du style, de la manière appartenant à un maître, sont un éclatant témoignage de sa personnalité (2).

Paladilhe (*Emile*) (Montpellier 1844), avec les opéras-comiques *le Passant* (1872), *l'Amour africain* (1875), *Suzanne* (1870), charmant ouvrage plein de grâce, de fraîcheur, se signale à l'attention du monde musical avec *Patrie,* opéra représenté à l'Académie nationale de musique et dans lequel on reconnaît des pages d'une réelle puissance dramatique. *Paladilhe* est l'auteur d'une charmante cantilène italienne *Mandolinata,* qui eut une vogue considérable à la fin du second empire et de gracieuses et expressives mélodies.

Emmanuel Chabrier (Ambert 1842, † Paris 1894) se montre coloriste brillant, dans *España* (fantaisie symphonique) et dans son opéra de *Gwendoline,* ouvrage plein de vie et d'originalité.

Les frères *Hillemacher,* également grands prix de Rome, provoquent l'intérêt des artistes par leur collaboration *fraternelle* dans plusieurs ouvrages distingués.

Bourgault-Ducoudray (Nantes 1840, † Paris 1910) fait représenter à l'Opéra, en 1891, *Thamara,* partition écrite par un musicien de race, doublé

---

(1) La millième représentation de *Manon* a eu lieu en juin 1900 à Paris.

(2) La vie de Massenet, son caractère et son style ont été étudiés avec une compétence pleine d'attrait par M. Louis Schneider dans une monographie biographique de ce maître.

d'un savant, d'un lettré auquel on doit de remarquables recherches sur la musique des Grecs de l'antiquité.

Alfred Bruneau (Paris 1857), dans *le Rêve* (1891), *l'Attaque du moulin* (1893), *Messidor*, l'*Ouragan*, (1905) *les Quatre journées* (1917), se fait le commentateur musical des œuvres d'Emile Zola et se signale par son indépendante maîtrise, par sa noble et vigoureuse inspiration. Esprit novateur, *Bruneau*, avec un libéralisme ennemi de la formule mais non de la forme, a groupé autour de lui de nombreux admirateurs.

Parmi nos plus réputés maîtres contemporains, il fut un des premiers qui vinrent ajouter aux transformations wagnériennes une plus grande liberté dans l'écriture harmonique. Mais, alors que l'élément symbolique prédomine dans les œuvres de Wagner, on remarque, au contraire, dans les premiers ouvrages de *Bruneau* une tendance à rechercher ses sujets dans l'humanité réelle. Il crée de la sorte une école musicale *réaliste* dans laquelle va briller quelques années plus tard la célèbre *Louise* (1900), de *Gustave Charpentier* (Paris 1860). L'école réaliste ne doit pas être confondue avec l'*école vériste italienne*. Les réalistes français trouvent la force expressive en empruntant à la *musique pure* ses meilleurs éléments constitutifs, tandis que la musique des véristes italiens est souvent violente et passionnée mais pas toujours réellement musicale.

Paul Vidal (Toulouse, 1863), aujourd'hui professeur de composition au Conservatoire de Paris, montre dans *Guernica*, dans *les Burgondes* (1898, à l'Opéra), dans un charmant ballet *la Maladetta*, les brillantes qualités d'un musicien des plus distingués, qui, comme tant d'autres, hélas, reste victime des grandes difficultés de laisser s'épanouir en heureuse floraison des dons naturels de premier ordre !...

Xavier Leroux (né en Italie de parents français, en 1860, † 1919), se fait applaudir avec *Evangéline*, à Bruxelles ; *le Chemineau* (à l'Opéra-Comique) ; *la Reine Fiammette* (à l'Opéra-Comique) ; *Astarté* (à l'Opéra, 1901) ; *Théodora*, à Monte-Carlo ; *William Racliff*, à Nice ; *le Carillonneur* (à l'Opéra-Comique, 1913) ; *les Cadeaux de Noël* (1918), dans lesquels on remarque des qualités bien françaises d'inspiration dramatique et primesautière.

De même que Richard Wagner, dont il a adopté parfois certains procédés, *Vincent d'Indy* (1) a écrit lui-même le texte littéraire de ses opéras : *Fervaal* et *l'Etranger*.

L'idéal élevé constamment poursuivi par Vincent d'Indy (Paris 1851) l'éloquence si colorée de son orchestre, ont affirmé la personnalité puissante de ce maître.

---

(1) V. à l'article *Musique de Concert*.

Erlanger (Camille), dans *le Juif polonais*, *Aphrodite*, *le Fils de l'Etoile*, à l'Opéra (1904), *la Sorcière*, à l'Opéra-Comique et *l'Esclave*, à l'Opéra; *Georges Hue* (1858), dans ses opéras *le Roi de Paris*, *le Miracle* et *Titania*, à l'Opéra-Comique; *Henri Février* (Paris 1875), dans *Monna-Vanna*, à l'Opéra, en 1909, et dans *Carmosine* (théâtre de la Gaîté-Lyrique, 1913) *Ghismonda* (1919); *Henri Rabaud*, avec *Roland* et *Marouf* (1914), à l'Opéra-Comique, deux partitions dont il faut admirer la puissante maîtrise, *Leborne*, avec *la Catalane* et *les Girondins*; *Bachelet* dans *Scemo*, *Silvio Lazari*, dans *la Lépreuse* et *le Sauteriot*, appellent sur eux l'attention du public et des artistes, et portent brillamment le drapeau musical et lyrique de l'Opéra français à l'aurore du XXe siècle.

Paul Dukas (né en 1865), dans *Ariane et Barbe-Bleue*, montre toute la grâce fluidique et le charme symbolique des harmonies modernistes exprimées avec une orchestration remplie d'effets nouveaux.

Gabriel Fauré (1845), après s'être illustré dans la musique de chambre, et le lied libre, a mis en relief, dans son opéra de *Pénélope* (1913), toute la puissance expressive de la *musique pure* dans le drame lyrique.

ÉPOQUES HISTORIQUES

On peut diviser l'histoire de l'*Opéra en France*, en plusieurs époques caractérisées par les compositeurs de génie ayant créé un style, une école, et par les imitateurs de ces derniers.

La première époque est celle de *Cambert* et de *Lulli*, de 1647 à 1730.

La deuxième époque a pour chef *Rameau*, de 1733 à 1774.

La troisième époque commence à *Gluck* et à *Mozart* et dure de 1774 à la venue de *Rossini*, vers 1820.

La quatrième époque a pour chefs *Rossini*, *Auber*, *Meyerbeer* et se poursuit jusqu'à l'arrivée de *Richard Wagner* à la fin du XIXe siècle, avec lequel s'affirme une cinquième époque.

Notre *modernisme* actuel, qui naquit au début du XXe siècle, et qui crée une sixième époque, rompt tout contact d'une manière absolue avec la tradition scientifique.

Ecole russe. — Nous avons déjà parlé de l'influence de l'*école russe* sur notre modernisme actuel. Cette école, dont l'éclat commença à briller au milieu du XIXe siècle, se distingua par la subtilité de ses rythmes, par une écriture harmonique recherchée mais singulièrement expressive, avec une tendance marquée à s'éloigner des deux modes usités, enfin par d'ingénieuses inventions dans la polyphonie instrumentale.

Le chef de cette école fut *Glinka* (Novo-Spaskoié 1804, † Berlin 1857),

dont l'opéra *la Vie pour le Tsar* (Saint-Pétersbourg 1836), a popularisé le nom.

Parmi les membres de cette nouvelle école, il faut nommer : *Dargomijsky* (1813, † Saint-Pétersbourg 1868), le compositeur des opéras *Esméralda* (Moscou 1847) et *la Roussâlka* (l'Ondine) (Saint-Pétersbourg 1856).

Dargomijsky, dont la manière, à ses débuts, avait beaucoup emprunté aux styles français et italien, devint plus tard un des principaux apôtres de la nouvelle école musicale. Vers la fin de sa vie, il se plaisait à réunir chez lui un groupe d'hommes jeunes et de talent, ardents admirateurs de *Schumann*, de *Berlioz*, de *Wagner*, de tous ces grands génies, enfin, qui ont créé le *modernisme musical* et ont *entraîné* vers une marche en avant le mouvement artistique dans tous les pays.

Serow (*A.*) (vers 1820, † 1871), avec *Judith* (1863) et *Rognéda* (1865), se montre un ardent admirateur des doctrines wagnériennes.

Rubinstein (Antoine), né en Moldavie en 1829, † 1894, fut l'un des meilleurs maîtres de l'école russe comme compositeur et comme pianiste virtuose. Plusieurs opéras parmi lesquels *Dimitri-Douskoi* (1852), *Teramors* (1863), *le Démon* (1875), *Néron*, ses oratorios *la Tour de Babel* et *le Paradis perdu*, sa symphonie *l'Océan*, de nombreuses œuvres de musique de chambre, de musique de chant et de piano ont classé *Rubinstein*, parmi les maîtres de son art. Quoique Russe de naissance, sa musique n'a pas un caractère absolument national.

La même remarque peut être faite pour la musique de *Tchaïkowsky* (*Pierre*), né à Voltkuist, province de Viatka, en 1840, mort en 1893, auteur de six opéras parmi lesquels *Mazeppa*, *Oneguine*, d'œuvres symphoniques et religieuses, de musique de chambre, de chant et de piano.

Borodine (Saint-Pétersbourg 1834, † 1887) a laissé plusieurs symphonies et un opéra *le Prince Igor*, œuvre posthume qui fut achevée par ses compatriotes *Rimsky-Korsakoff* et *Glazounoff*.

César Cui (Vilva 1835) a écrit *le Prisonnier du Caucase*, *William Ratcliff*, *Angelo*, *le Flibustier*.

Balakireff (Nidjni-Novgorod 1836), comme son maître *Glinka*, a conservé à sa musique une couleur nationale et caractéristique; de même que *Moussorgsky* (Zoropetz 1839, † 1881), l'auteur de *Boris Godounoff* (Saint-Pétersbourg, 1874), opéra qui renferme de réelles beautés.

Rimsky-Korsakoff (Tichnine 1844), fut l'un des musiciens les plus instruits de l'école russe. Il devint directeur du Conservatoire de Saint-Pétersbourg et reste le compositeur applaudi d'*Ivan le Terrible*.

Glazounoff (Alexandre) (Saint-Pétersbourg 1865), élève du précédent maître et compositeur de plusieurs belles symphonies parmi lesquelles

Sterika, Raznie (1885), *la Mer, la Forêt*, est considéré comme l'un des musiciens russes possédant le plus les qualités distinctives de l'école moderne russe.

Ecoles étrangères. — En dehors de la France, de l'Italie, de l'Allemagne, de la Russie, les autres nations ne se sont pas signalées à l'égal de ces dernières par le style caractéristique et la manière inventive de leurs compositeurs. Les drames lyriques français, allemands, italiens et leurs compositeurs ont pénétré dans ces nations et y ont formé le répertoire de leur théâtre. Toutefois, quelques compositeurs se sont distingués par d'intéressants travaux, dans lesquels ils ont su utiliser avec talent les procédés connus de leur temps.

En *Angleterre, William Bird* (né vers 1546, † 1623), a composé de la musique religieuse, des madrigaux, des pièces d'orgue, de clavecin.

Henri Purcell (Londres 1658, † 1695), dans une vie de courte durée, a produit un grand nombre d'œuvres parmi lesquelles plusieurs opéras: *Indian queen* (la Reine indienne), *Dioclétien, le Roi Arthur;* des œuvres religieuses, dont un *Te Deum* et un *Jubilate* se font remarquer par leur style majestueux; des pièces de clavecin qui l'ont fait classer parmi les clavecinistes célèbres au XVIIe siècle. Cet artiste a fait honneur à sa nation par l'abondance de ses productions musicales.

Le Dr *Burney* (1726, † 1814) se distingua par une histoire de la musique qui est restée célèbre.

Plus près de nous, un autre Anglais, au XIXe siècle, *Balfe* (*Balph*) (Simerick, en Irlande, 1808, † 1870) a composé un grand nombre d'opéras dont quelques-uns : *Falstaff* (1838), *le Puits d'amour* (Paris 1843), *la Gitana* (*la Bohémienne*) (Londres 1844), *les Quatre fils Aymon* (Paris 1844), *Satanella* (Londres 1859), ont montré plus de facilité que de réelle personnalité.

L'Angleterre a ses maîtres modernes et contemporains dont les historiens de l'avenir parleront avec intérêt. Parmi ces derniers, *Benedict, Sullivan* et bien d'autres attirent l'attention de leurs compatriotes.

L'*Espagne* s'honore d'avoir donné le jour au célèbre *Vittoria* (1540, † vers 1608) dont les messes, les psaumes, les motets dans le style palestrinien ont été considérés parmi les chefs-d'œuvre de musique à plusieurs voix qui illustrèrent le XVIe siècle. *Gomis* (1791, † 1836) écrivit plusieurs ouvrages distingués, parmi lesquels *l'Etoile de Séville.*

A l'heure actuelle elle possède plusieurs maîtres auxquels auront à s'intéresser les historiens de l'avenir. Citons parmi ces derniers les noms de *Granados* et d'*Albeniz*, de *Pedrell.*

En *Danemark, Niels Gade* (1817-1890), *Edouard Grieg* (1843-1907), et

Swendsen (1840-1911) en Norwège, ont fait remarquer, dans leurs œuvres, l'originalité rythmique et colorée des pays scandinaves unie à l'influence allemande des œuvres de Mendelssohn et de Schumann.

Le XXe siécle : le Modernisme. — Le XXe siècle apporte l'épanouissement complet de l'œuvre de *Wagner*, laquelle va bientôt passer, dans sa caractéristique particulière, de l'état révolutionnaire à un état *classique* et *traditionnel* avec ses doctrines et ses procédés.

Après avoir travaillé, à l'imitation de *Wagner*, à transformer *la mélodie formulaire* du XIXe siècle en une *monodie* récitative, après avoir donné à l'orchestre du drame lyrique le premier rôle, musicalement parlant, toute une pléiade de jeunes maîtres, avides d'innovations dans la marche progressive de l'art, introduit dans l'écriture harmonique des libertés, des audaces, qui détruisent tous les usages antérieurement adoptés.

Claude Debussy (1862, † 1919) rompt d'une manière définitive, dans son *Péléas et Mélisandre*, avec tous les procédés harmoniques prescrits par la science.

Le *Debussisme* naît de cette manière et se manifeste par des œuvres offrant à la critique un vaste champ d'études intéressantes. Cette musique ne peut être comprise que par des initiés assez instruits pour en découvrir les beautés, toutes de charme expressif et de sensibilité.

Les diverses évolutions successives dont *Richard Wagner* et aussi les compositeurs russes ont posé les premières bases à la fin du XIXe siècle et au début du XXe, font naître ce que nous appelons actuellement le *modernisme*, lequel semble créer une science harmonique nouvelle, dont quelques théoriciens ont tenté d'expliquer les procédés, sans être encore parvenus, à l'heure présente, à en donner une définition absolument positive. En attendant cette définition, le modernisme reste une manifestation artistique d'une puissante intensité d'expression et qui marquera une phase des plus intéressantes dans l'histoire de notre art musical contemporain.

Entre la violence des *véristes* italiens et le *symbolisme* et *l'impressionnisme* des *modernistes*, se placent certains compositeurs dont les tendances naturelles s'éloignent à la fois de ces deux manières, tout en leur empruntant quelques procédés. Il résulte de là que des compositeurs et des œuvres de haute valeur ne peuvent parvenir à atteindre le succès désiré et souvent mérité, parce que notre époque troublée et soumise à des fluctuations transformatrices constamment renouvelées, ne donne son attention soutenue qu'aux œuvres à tendances extrêmes et nettement caractérisées. D'autre part, le public non musicien se trouve désemparé au milieu de ce chaos transformateur : il applaudit parfois sans comprendre ce qu'il

entend, et parfois aussi, il se croit obligé de dédaigner ce qu'il comprend trop facilement...

Les salles d'Opéra. — On a également donné le nom d'Opéra au théâtre dans lequel on exécute les *opéras*. Le titre officiel de ce genre de théâtre a toujours été à Paris, depuis son établissement jusqu'à nos jours, celui d'*Académie de musique*, laquelle fut *royale* sous la monarchie, *nationale*, sous les diverses républiques et *impériale* à l'époque du premier et du second empire. Nous avons déjà dit que la première salle d'opéra en France fut la *salle d'Issy*, au village d'*Issy*, installée dans la maison de campagne d'un gentilhomme du temps, pour les représentations de la *Pastorale*, de l'abbé *Perrin*, avec musique de *Cambert*, au commencement d'avril 1659, laquelle a été considérée comme le premier ouvrage ayant forme d'opéra, donné à Paris.

L'*Académie royale de musique* donna ensuite ses représentations dans la salle du *Jeu de paume de la Bouteille*, située rue Mazarine, en face la rue Guénegaud, à l'endroit où se trouve actuellement le passage du Pont-Neuf. C'est dans cette salle que le 19 mars de l'année 1671, fut représentée *Pomone*, de l'abbé *Perrin* et de *Cambert*. Nous ajouterons que ce fut dans cette salle que le public fut admis pour la première fois en payant sa place. L'Opéra s'installa en 1672 dans la *salle du Bel-Air*, rue de Vaugirard, en face le jardin du Luxembourg. Dans cette troisième salle, fut donnée *Cadmus et Hermione*, la première tragédie lyrique sortie de la collaboration du poète *Quinault* et du compositeur *Lulli*, en février 1673. L'*Académie de musique* passa ensuite, en 1673, au Palais-Royal, dans la salle qu'occupaient auparavant *Molière* et sa troupe. *Lulli* donna dans cette salle plusieurs de ses ouvrages. Ses successeurs *Colasse*, *Marais*, *Destouches*, *Campra*, y virent représenter leurs œuvres, ainsi que le célèbre *Rameau*. Le 6 avril 1763, cette quatrième salle d'opéra fut détruite par un incendie. L'Opéra alla se réfugier en 1764, dans la salle des Tuileries, dont l'ouverture eut lieu avec le *Castor et Pollux*, de *Rameau*. Pendant ce temps, une seconde salle fut construite au Palais-Royal et ouverte en 1770. Ce fut dans cette sixième salle, que *Gluck* donna *Iphigénie en Aulide*, le 10 avril 1774, *Orphée*, le 2 août 1774, *Alceste*, le 23 avril 1776. Son rival *Piccinni* y donna également *Roland*, le 27 janvier 1778, la *Buona figlinola*, le 7 décembre 1778, *Atys*, le 22 février 1780. Les compositeurs *Mondonville Grétry*, *Paisiello*, *Floquet*, *Philidor*, *Gossec*, s'y firent applaudir. Un incendie détruisit cette sixième salle d'opéra, le 8 juin 1781. L'Opéra alla alors se réfugier dans la salle des *Menus-Plaisirs* (1)

(1) Rue Bergère.

du Roy, à l'emplacement de notre ancien Conservatoire de Musique, en août 1781.

Son séjour fut de courte durée dans cette septième salle, car une nouvelle salle d'opéra, rapidement construite, en 86 jours, par l'architecte *Lenoir*, fut inaugurée le 27 octobre 1781, au boulevard Saint-Martin, avec l'*Adèle de Ponthieu*, de *Piccinni*. Là, furent représentés le *Thésée*, de *Gossec*, en 1782; *l'Electre*, de *Lemoyne*, en 1782, le *Renaud*, de *Sacchini*, en 1783; *Didon*, de *Piccini*, en 1784, la *Caravane du Caire*, de *Grétry*, en 1784; *Chimène*, de *Sacchini*, en 1784, les *Danaïdes*, de *Salieri*, en 1784, *Œdipe à Colonne*, de *Sacchini*, en 1787, *Tarare*, de *Salieri*, en 1787, *le Mariage de Figaro*, de *Mozart*, en 1793, ainsi qu'un grand nombre d'ouvrages et d'intermèdes patriotiques, pendant la période révolutionnaire. En 1794, l'Opéra déménagea pour la huitième fois et alla se loger dans sa neuvième salle, *rue Richelieu*, qui s'appelait alors *rue de la Loi*. Cette salle était la propriété de Mlle Montansier, directrice de divers spectacles. L'Opéra, en s'installant dans cette nouvelle salle, prit le nom de *Théâtre des Arts*. *Anacréon*, de *Grétry*, en 1797; *Adrien*, de *Méhul*, en 1799; *la Flûte enchantée*, de *Mozart*; avec le titre des *Mystères d'Isis*, le 23 août 1801; *Ossian ou les Bardes*, de *Lesueur*, en 1804; *la Vestale*, de *Spontini*, en 1809; *Fernand Cortez*, de *Spontini*, en 1809, virent pour la première fois le jour dans cette salle. Ce fut dans la salle du *Théâtre des Arts*, dont l'emplacement se trouvait où est situé aujourd'hui le *square Louvois*, que fut assassiné le duc de Berri, le 13 février 1820. Le gouvernement du roi Louis XVIII décida, après cet événement, que l'Opéra irait chercher asile ailleurs et que cette salle serait détruite. Il alla en effet donner provisoirement des représentations dans la *salle Favart*, à partir du 19 avril 1820. Le séjour de l'*Académie de musique* fut de courte durée à Favart, car elle quitta cette dixième salle pour aller prendre domicile dans celle de la rue Le Peletier, rapidement construite par l'architecte *Debret* (1). Cette onzième salle d'opéra ouvrit ses portes, le 16 août 1821, avec la reprise des *Bayadères*, opéra en trois actes de *Catel*, dont la premirèe représentation avait eu lieu en 1810. On peut affirmer que ce fut dans la salle de la rue Le Peletier, que le drame lyrique français atteignit son plus haut degré de gloire jusqu'à l'arrivée de la révolution opérée dans la musique dramatique par *Richard Wagner*.

C'est, en effet, rue Le Peletier, que furent entendues pour la première fois, une quantité de partitions qui ont constitué l'élément le plus solide du répertoire de l'Opéra, depuis l'année 1828 jusqu'à l'année 1873. Parmi celles-ci, il faut citer *la Muette de Portici*, d'*Auber* (1828); le *Guillaume*

---

(1) En 1848 l'Opéra prit le titre de : *Théâtre de la Nation*.

Tell, de *Rossini* (1829); *la Juive*, d'*Halévy*; *Robert-le-Diable*, *les Huguenots*, *le Prophète*, de *Meyerbeer*; *la Favorite*, de *Donizetti*; *le Trouvère*, *Don Carlos*, de *Verdi*; *Sapho*, *la Reine de Saba*, de *Gounod*; l'*Hamlet*, d'*Ambroise Thomas*.

Un terrible incendie devait encore une fois détruire la salle de l'Opéra et, dans la nuit du 28 au 29 octobre 1873, la salle de la rue Le Peletier s'écroula dans un volcan de flammes. Il semble qu'avec elle prit fin en même temps, le règne de l'opéra *rossinien* et *meyerbérien* qui en avait fait son temple de gloire. C'est en effet à partir de cette époque que commence à briller le soleil wagnérien qui va brûler les idoles du passé pour faire rayonner progressivement un art nouveau, peut-être appelé lui-même, comme toutes les choses d'ici-bas, à se voir éclipsé par quelque nouvel astre.

L'Opéra, mis une fois encore sur le pavé, s'installa provisoirement à la salle Ventadour (salle des Italiens), aujourd'hui transformée en une succursale de la Banque de France.

Le 19 janvier 1874, l'Opéra fit donc sa réouverture dans cette douzième salle et y donna des représentations jusqu'au 30 décembre 1874, sans aucun éclat pour la musique dramatique. Enfin, le mardi 5 janvier 1875, la nouvelle salle de l'Opéra (*la treizième*), construite sur les plans de l'architecte *Charles Garnier*, ouvrit ses portes avec grande pompe et un programme composé des premier et deuxième actes de *la Juive* (d'*Halévy*), de la scène de la Bénédiction des poignards, des *Huguenots* (de *Meyerbeer*), d'un acte du ballet de la *Source* (de *Léo Delibes*) et des ouvertures de *la Muette de Portici*, d'*Auber* et de *Guillaume Tell*, de *Rossini*.

Les luxuriantes harmonies de notre bel art contemporain sont venues se faire entendre dans ce nouveau et éblouissant temple de la musique (1).

La Bibliographie concernant le Drame lyrique se trouve à la fin de l'article sur l'Opéra-comique.

---

(1) L'Opéra de Paris possède une bibliothèque musicale dont le catalogue, savamment établi par M. Banès, le distingué et très accueillant bibliothécaire actuel, renferme une collection absolument précieuse concernant l'histoire de l'art.

CHAPITRE VIII

L'Opéra-comique. L'Opérette. Le Théâtre lyrique et le Théâtre italien.

L'Opéra-comique. — *L'opéra-comique* est une sorte de comédie dans laquelle le dialogue parlé alterne avec le chant. A son origine, on l'appela *comédie de chansons, comédie à ariettes* (1).

Il faut remonter au XIIIe siècle pour trouver les premiers essais de ce genre de spectacles, qu'on appelait alors *jeu*.

Au moyen âge (XIIe et XIIIe siècles), on désignait ainsi toute espèce de dialogue et même les premières pièces de théâtre.

Le Jeu du moyen âge prenait encore le nom de *fabliau*. On appelait *fabler* l'action de débiter ce genre de dialogue.

Ces *jeux*, après avoir vécu pendant quelque temps de la forme légendaire et religieuse, devinrent de petites pièces profanes qui peuvent être considérées comme les premiers essais du genre músical appelé *opéra-comique*. Tel fut le *Jeu de Robin et de Marion* ou le *Jeu du berger et de la bergère*, composé par le trouvère français *Adam de la Hale*, né à Arras vers 1240, et entendu vers 1285 à la Cour française de Naples, ville où *Adam de la Hale* mourut peu de temps après.

Dans cette petite pièce d'un style pastoral, le dialogue parlé alternait avec le chant, et l'action présentait les amours d'un jeune villageois appelé *Robin* et de la gentille *Marion*, à laquelle de galants propos sont adressés par le chevalier *Hubert*. *Marion* reste fidèle à *Robin* et leur union est décidée. Cette naïve intrigue se déroule avec des chants pleins de fraîcheur et d'invention pour l'époque.

En 1402, le roi de France Charles VI avait autorisé les représentations du *Mystère de la Passion*, sorte de drame liturgique prenant son action

(1) De l'italien *aria*, air et *arietta*, petit air.

dans la Passion du Christ. Ces représentations étaient données par une compagnie d'acteurs qui s'appelaient les *Confrères de la Passion*, lesquels, après de brillants succès, voyant diminuer la vogue de leur spectacle, imaginèrent de les entremêler de divertissements variés, et s'associèrent, à cet effet, à une troupe de comédiens formée de jeunes gens de bonne famille, amis du plaisir, et qui s'étaient réunis en société sous le nom des *Enfants-sans-souci*. Parmi eux figuraient les *Clercs de la Basoche*, et leur chef portait le titre de *Prince des Sots ou de la Sotie*. Leurs pièces étaient appelées *moralités*, *farces*, d'où naquit le nom de *farceurs* qui leur fut donné. Ces *moralités* et ces *farces* furent, au début, des critiques des mœurs.

La *chanson*, les *moralités*, les *farces*, les vieux *vaux-de-vire* ou *vaudevilles*, qui formaient le répertoire des *Enfants-sans-souci* ou *Farceurs*, donnèrent progressivement naissance à de petites pièces gracieuses, légères, d'une intrigue simple entremêlées de dialogue et de chant. Ces comédies légères furent jouées dans la suite aux théâtres qui étaient installés à Paris pendant la période des *foires Saint-Germain et Saint-Laurent*. On y voyait des marchands de toutes sortes confondus parmi les *jongleurs*, les *bateleurs*, les *saltimbanques*.

La *foire Saint-Germain* était sous la dépendance des moines de Saint-Germain-des-Prés et avait lieu pendant les mois de février, mars, avril.

La *foire Saint-Laurent* se tenait boulevard du Nord, pendant les mois de juillet, août, septembre (1).

Les précurseurs. — Vers la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe apparaissent sur les théâtres de ces foires des pièces appelées *comédies de chansons*, précurseurs de ce que fut ensuite l'opéra-comique français. Dans toutes ces petites pièces, la musique était prise parmi les airs et les chansons populaires du temps. Ces airs, qu'on appelait *timbres*, *vaudevilles*, servaient pour une quantité de pièces différentes. Ce ne fut qu'en l'année 1715, qu'on trouva le premier exemple de pièce avec des airs nouveaux spécialement composés pour les couplets qui y figuraient.

Cette pièce était une parodie d'une tragédie lyrique de l'abbé Pellegrin, avec musique de *Destouches*, intitulée *Télémaque* et représentée à l'Académie de musique le 19 novembre 1714. Les paroles de cette parodie étaient de *Lesage*, un des auteurs les plus féconds de cette époque, pour les théâtres des foires Saint-Germain et Saint-Laurent.

La musique avait été composée par un musicien-violoniste nommé *Gilliers* (né en 1677, mort en 1737). *Gilliers* avait écrit pour cette parodie

(1) Sous Louis XV, une autre foire célèbre eut lieu à Paris sous le nom de *foire Saint-Ovide*, au cours la Reine, aux Champs-Élysées.

de *Télémaque* des airs spécialement composés pour elle, au lieu de prendre des airs populaires qui servaient pour toutes les pièces.

Pour la première fois on voit apparaître le titre d'opéra-comique, titre que *Lesage* avait donné à sa parodie de *Télémaque* représentée en 1715, à la foire Saint-Germain.

Dans l'article consacré à l'*opéra*, on peut lire l'influence qu'exercèrent sur la musique de théâtre en France, la venue à Paris de troupes de comédiens italiens qui y furent appelés à plusieurs reprises par les différents rois de France qui se succédèrent depuis Henri III.

Le 1er août 1752, les acteurs italiens *Pierre Manelli* et *Anna Tonnelli* font entendre *la Serva padrona*, intermède comique, paroles italiennes de *Tullio*, musique de *Pergolèse* (1710 † 1736). Cet ouvrage avait été déjà entendu à Paris le 4 octobre 1746, exécuté par la comédie italienne. Il fut traduit en français, par *Baurans*, avec le titre de *la Servante maîtresse* et représenté pour la première fois dans cette forme à Paris le 14 août 1754.

Pergolèse avait composé et donné son chef-d'œuvre à Naples en 1731.

En cette année 1752, l'Académie nationale de musique avait accueilli une troupe de chanteurs italiens, engagés d'abord pour le théâtre de Rouen. Leurs représentations durèrent vingt mois, depuis août 1752 jusqu'au mois de mars 1754, pendant lesquels ils donnèrent parmi leurs principaux ouvrages, outre *la Serva padrona* de Pergolèse, *Il Giovatore* d'Orlandini, *la Zingara* de Rinaldo di Capone, et *Bertoldi in Corte* de Ciampi.

La musique légère, mélodique, scénique des *intermèdes* des comédiens italiens recueillit des partisans qui se trouvèrent en opposition avec les partisans exclusifs de la musique française. Des luttes de plume s'engagèrent, auxquelles on donna le nom de *Guerre des bouffons*. Ces bouffons étaient les comédiens italiens qui interprétèrent plusieurs *opéras bouffes*.

L'opéra bouffe (1) (ou bouffon) italien, est une sorte de comédie dans laquelle toutes les parties du poème sont chantées. Il prend son nom soit d'un personnage plaisant, bouffon qui sert à égayer la pièce, soit des situations comiques ou grotesques qui se trouvent dans l'action dramatique. *L'opéra bouffe* italien diffère de *l'opéra-comique* français en ce que, dans ce dernier, le dialogue alterne avec le chant et que le sujet de la pièce admet également des situations tristes et plaisantes.

Au XVIIe siècle, en Italie, on intercalait parfois entre les actes d'un *opera-seria* (opéra sérieux) des petites scènes comiques appelées *intermezzi* (intermèdes) qui étaient jouées par les acteurs de la comédie italienne. Ensuite,

(1) *Opera-buffa*, en italien.

des petits couplets, des chants vinrent se mêler à l'action dans ces *intermezzi*. Enfin ces derniers finirent par se transformer en œuvres complètement indépendantes d'où naquit l'*opéra buffa*.

L'opéra bouffe italien a donné naissance à quantité d'œuvres remarquables par leur étincelante gaîté, leur verve mélodique unie à un intérêt musical plein d'invention.

Le succès de la musique italienne en France engagea les auteurs et les compositeurs français de cette époque à s'approprier certains procédés des intermèdes comiques italiens. Vers 1750, un homme de goût, artiste lui-même, *Jean Monnet*, fonda le *théâtre de l'Opéra-Comique de la foire Saint-Laurent* et, le 30 juillet 1753, *les Troqueurs*, intermède comique de *Vadé*, musique de *d'Auvergne* (ou *Dauvergne*) ouvrirent la marche de cette série de comédies à ariettes, d'où naquit l'opéra-comique, lequel emprunta ses premiers développements à la musique des bouffons italiens; seul, le récitatif italien était absent. La musique des *Troqueurs* était sans valeur, mais elle créa un genre nouveau qui devint par la suite une gloire nationale française. On trouvait dans ces petites pièces des chansons, des couplets, des petits morceaux d'ensemble sans haute portée musicale, mais d'une mélodie facile, gracieuse, bien appropriée aux paroles. *Favart*, *Vadé*, *Anséaume*, *Piron*, *Sedaine*, *Poinsinet*, *Panard*, et tant d'autres étaient les écrivains dont les pièces étaient mises en musique par les compositeurs *Dauvergne*, *Laruette*, *Duni*, *Philidor*, *Monsigny*, *Grétry*, *Gossec*, ces premiers maîtres du genre que l'on peut considérer comme les pères de l'opéra-comique français.

Dauvergne (*Antoine*) (Clermont-Ferrand 1713 † Lyon 1797) devint directeur de l'Académie royale de musique et composa des motets religieux pour le concert spirituel. Il était bon violoniste.

Le 9 février 1709, le compositeur *Duni* nait à Matera dans le royaume de Naples. Après avoir fait ses études au conservatoire *dei poveri di Jesu Cristo* à Naples, alors dirigé par le célèbre maître *Durante*, il composa en Italie plusieurs opéras qui établirent sa réputation. Il vint enseigner à Parme la musique à la famille de l'infant don Philippe, Français d'origine et qui aimait à s'entourer de ses compatriotes.

Duni, pour leur complaire, se mit à composer des pièces dans le style de la musique française et écrites en français. Le succès obtenu par les petits opéras-comiques *Ninette à la Cour* (1755), *la Chercheuse d'esprit*, *le Peintre amoureux de son modèle* (1757) encouragea le compositeur à persévérer dans cette voie et le décida à quitter l'Italie en 1757 et à venir habiter Paris où il resta jusqu'à sa mort qui advint le 11 juin 1775.

Parmi les autres opéras-comiques de Duni il faut citer : *le Docteur San-*

grado, la Fille mal gardée (1759), *Nina et Lindor* ou *les Caprices du cœur, l'Ile des Fous, Mazel* (1761), *la Bonne fille, le Chasseur et la Laitière, les Sabots* (1768) dans lesquels on remarque des petits airs d'un tour simple et gracieux, mais une facture sans portée musicale.

A. Danican-Philidor, né à Dreux, en 1727, mort à Londres en 1795, eut pour maître *Campra*, un des continuateurs de Lulli. Il a écrit vingt et quelques opéras dont un des premiers fut *Blaise le Savetier*, représenté sur le théâtre de la *foire Saint-Laurent* le 9 mars 1759. Il faut citer parmi ses meilleurs ouvrages *le Jardinier et son Seigneur* (1 acte le 18 février 1761); *le Maréchal* (opéra-comique en 2 actes le 2 janvier 1764); *Tom Jones* (opéra comique en 3 actes donné comme le précédent à la Comédie italienne en 1764; *Ernelinde*, opéra donné à l'Opéra le 24 novembre 1767; *l'Amitié au Village*, 1 acte à la Comédie italienne le 31 octobre 1785. A la première représentation de ce dernier ouvrage, le public demanda *Philidor* sur la scène, honneur alors fort rare.

Mélodiste moins sincère et moins inspiré que *Duni, Monsigny, Grétry* ses contemporains, il était meilleur harmoniste que ces compositeurs. Plusieurs de ses œuvres renferment de beaux chœurs. Son instrumentation était aussi plus riche que celle de ses rivaux, et l'on remarque dans son opéra *d'Ernelinde* deux parties de cors.

Le chœur d'*Ernelinde*, « *Jurons sur ces glaives sanglants* », pouvait être comparé aux meilleurs de Rameau, et l'air, *Né dans un camp parmi les armes*, fut un des premiers airs dramatiques, de caractère et d'expression tragique, qu'on ait chanté sur le théâtre de l'Opéra avant Gluck.

Philidor fut un joueur d'échecs célèbre.

Dans les œuvres de *Monsigny* (né en 1729 à Fauquemberg et mort à Paris en 1817), le sentiment dramatique apporte à l'opéra-comique une allure nouvelle : *le Roi et le Fermier* (1762), *Rose et Colas* (1764), *le Déserteur* (1769), *Félix* (1777) ont montré un musicien peu expérimenté dans l'art d'écrire, mais doué de puissance créatrice dans des mélodies d'une exquise sensibilité.

Le compositeur et ancien chanteur français *Pierre Gaveaux* meurt fou à Charenton en 1825.

Né à Béziers en 1761, ce compositeur écrivit une trentaine de partitions représentées aux théâtres Favart et Feydeau à Paris de 1792 à 1818, parmi lesquelles il faut citer celle de *Léonore ou l'Amour filial*, représenté en 1798 et qui a fourni le sujet de l'opéra de *Beethoven* intitulé *Fidelio*. Citons encore *le Petit matelot* en 1795, et *le Bouffe et le Tailleur*, un acte joué au théâtre Montansier, en 1804 et repris en 1835 par le chanteur Ponchard et

Mme Damoreau. C'est dans *le Bouffe et le Tailleur* que se trouve la célèbre romance : *Conservez bien la paix du cœur.*

Gaveaux, dont le nom est oublié de nos jours, faisait partie de ce petit groupe de compositeurs d'opéras-comiques tels que *Solié*, *Blasius*, *Jadin*, *Devienne* (le compositeur des *Visitandines*, opéra-comique représenté avec succès à *Feydeau*, en 1792), qui doués d'une mélodie facile, naturelle, quelquefois expressive, mais ne dépassant pas les limites d'un talent de second ordre, furent éclipsés par les grandes figures de *Grétry*, *Dalagrac*, *Méhul*, *Chérubini*, *Lesueur*, qui tenaient en maîtres, à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle, le sceptre de la musique dramatique en France.

Avec *Grétry* (Liège, 11 février 1741, † Paris 24 septembre 1813) l'opéra-comique français va parvenir à une de ses périodes les plus glorieuses. Musicien moins instruit que *Philidor* et que *Gossec* lequel, avec son petit opéra-comique *les Pêcheurs* obtint en 1766 un succès notable ; mélodiste moins pénétrant que *Monsigny*, *Grétry* n'en reste pas moins le grand maître de l'opéra-comique dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et au début du XIXe. Il sut s'affranchir de l'imitation de la musique italienne avec son génie intuitif qui suppléait au savoir. *Le Huron* (1768), *Lucile* (1769), *le Tableau parlant* (1769), *les Deux avares* (1770), *Zémire et Azor* (1771), *la Caravane du Caire*, à l'Opéra (1783), *l'Épreuve villageoise* (1784). *Richard Coeur de Lion* (1785), (pour ne citer que les plus connus parmi une cinquantaine d'ouvrages représentés à l'Opéra, et à l'Opéra-Comique) sont des œuvres qui tiennent une place importante dans la musique dramatique de demi-caractère qui constitue le genre de l'opéra-comique français. L'effet de ses chants était souvent considérable en raison de la sincérité, de l'expression juste et de l'heureux tour mélodique qui les caractérisaient.

Il publia deux volumes de littérature musicale intitulés *Essais sur la musique*, et s'occupa de l'expression vraie des sentiments et des passions.

Un contemporain de *Grétry* enrichit le répertoire de l'Opéra-Comique de nombreux ouvrages où l'on remarque des mélodies pleines de charme et de sentiment. Ce musicien est *Nicolas Dalayrac* (Muret 1753 † Paris 1809), le compositeur de *Nina* (1786), de *Camille ou le Souterrain* (1791), de *Maison à vendre* (1804), de *Gulistan* (1805).

Désormais l'opéra-comique français va marcher de triomphes en triomphes et s'emparer de la faveur du public.

Deux salles de spectacle vont s'ouvrir à quelques années de distance, à Paris, d'abord la salle *Favart*, inaugurée le 28 avril 1783, et sur l'emplacement où elle se trouve encore actuellement, reconstruite toutefois, après un incendie terrible qui avait détruit la première salle.

Un décret rendu par l'Assemblée nationale proclame la liberté des théâ-

tres et l'abolition des privilèges. On vit alors s'ouvrir à Paris un grand nombre d'entreprises théâtrales et musicales.

Le théâtre *Feydeau* fut du nombre et vint faire concurrence au théâtre de l'Opéra-Comique (*salle Favart*) en représentant comme lui l'opéra-comique français. Du 6 janvier 1791, époque à laquelle fut ouverte la salle Feydeau, jusqu'à l'année 1801, dans laquelle la fusion des deux théâtres en un seul se produisit, la rivalité qui exista entre les salles *Feydeau* et *Favart* fut des plus profitables à l'art. La salle *Feydeau* fut démolie en mars 1829. La dernière représentation qui y fut donnée se composait de *la Fiancée*, opéra-comique en 3 actes d'Auber, et de *Pierre et Calherine*, opéra-comique en 1 acte d'*Adolphe Adam*.

Le compositeur viennois *Gluck* (1), avec la révolution qu'il avait produite dans l'art dramatique musical, avait apporté des éléments nouveaux dans la déclamation lyrique, dans la composition des chœurs d'opéra et dans l'orchestration.

Ses chants expressifs, d'un sentiment si sincèrement approprié à l'action dramatique, ses chœurs pleins de couleur et de chaleur, son orchestre qui ne se bornait plus, comme auparavant, au simple rôle d'accompagnateur et qui tenait une place importante dans l'expression des sentiments et la peinture des situations du drame, firent école et entraînèrent un grand nombre de compositeurs tels que *Méhul*, *Cherubini*, *Lesueur*. L'opéra-comique prit alors avec ces derniers maîtres une importance musicale plus grande, une forme plus dramatique en s'éloignant du cadre restreint des précédents ouvrages qui avaient été en faveur jusqu'alors. *Méhul* (Givet 1763 † 1817) avec *Euphrosine et Coradin* (1790), *Ariodant* (1799), donnés à l'Opéra-Comique (salle Favart), *Joseph* (1807) à Feydeau; *Cherubini* (né à Florence en 1760, † à Paris en 1842) avec *Lodoïska* (1791), *Elisa* ou *le Mont Saint-Bernard* (1794), *Médée* (1797), *les Deux journées* (1800) données à la salle Feydeau, *Lesueur* (Abbeville 1763 † Paris 1837) avec *la Caverne* (1793), *Paul et Virginie* (1794), *Télémaque*, ouvrages représentés à la salle Feydeau, *Berton (Henri-Montan)* (Paris 1767 † 1844) (2) avec *Montano et Stéphanie*, donné en 1799, salle Favart, élargirent le domaine antérieurement parcouru en empruntant à la tragédie lyrique (le grand opéra), les accents dramatiques et les proportions grandioses.

Cependant, le public, toujours avide de plaisirs faciles et de sensations douces, finit par confondre la tragédie lyrique avec l'opéra-comique agrandi tel que *Méhul*, *Cherubini*, *Lesueur* l'avaient présenté jusqu'alors

---

(1) V. l'article : *Opéra*.

(2) Citons égafement de *Berton* : *Le Délire* (1799), *Aline reine de Golconde* (1803).

sous une forme si admirable de grandeur. Une réaction s'opéra alors. Le compositeur *Della-Maria* (Marseille 1768, † 1800) donna le signal de cette réaction musicale qui consistait à opposer une musique douce et simple aux accents passionnés, pathétiques, des chefs-d'œuvre de *Cherubini*, de *Méhul*, de *Lesueur* et des compositeurs de cette école. *Le Prisonnier ou la Ressemblance* du compositeur *Della-Maria*, opéra-comique donné le 29 janvier 1798, apporta une diversion qui reposait l'esprit des harmonies puissantes des maîtres de cette époque et obtint un immense succès. On voit alors l'opéra-comique entrer dans une nouvelle et glorieuse période, tandis que son grand frère *l'opéra* va languir au second rang jusqu'à l'arrivée de *Rossini* avec son *Siège de Corinthe* en 1826 et d'*Auber* avec *la Muette de Portici* en 1828. Un homme de génie apporta un nouvel essor au véritable genre d'opéra-comique français, dans lequel des sentiments opposés tels que la gaîté et la douceur mélancolique, le pathétique le bouffe et le dramatique viennent apporter des éléments si variés d'intérêt, de séduction : cet homme s'appelle *Boieldieu* (*Adrien*) (Rouen, 15 décembre 1775, † Paris en 1834). *Le Calife de Bagdad* (1800), *Ma tante Aurore* (1803), *Jean de Paris* (1812), *le Nouveau seigneur du village* (1813), *les Voitures versées* (1828)), *la Dame blanche* (1825) et tant d'autres œuvres ont affirmé le succès de l'opéra-comique en France. *Nicolo-Isouard* (Malte 1775 † 1818) fit représenter *Jeannot et Colin*, *les Rendez-vous bourgeois* (1807), *Joconde* (1814), *Cendrillon* et plusieurs autres opéras-comiques dans lesquels on remarque de la facilité et de la grâce.

Marie (1826), *Zampa* (1831), *le Pré-aux-Clercs* (1832) sont les trois partitions les plus renommées *d'Hérold* (Les Ternes 1791 † Paris 1833).

Génie d'une abondance mélodique des plus heureuses, d'une force dramatique et colorée, harmoniste distingué, *Hérold* est un de ces maîtres qui marquent une étape glorieuse dans l'histoire de leur art. Venu après *Boieldieu*, il est avec l'auteur de *la Dame blanche*, un des compositeurs de l'école française qui ont élargi, dans la première moitié du XIXe siècle, le cadre de l'opéra-comique.

La millième représentation de son chef-d'œuvre le *Pré-aux-Clercs* a eu lieu au mois de novembre 1871, au théâtre de l'Opéra-Comique de Paris.

Auber (Caen 1782 † Paris 1871) dont il a déjà été parlé à l'article consacré à l'opéra français, profita de la mort prématurée d'*Hérold*, qui eût été pour lui un concurrent redoutable, et régna en souverain sur la scène française de l'Opéra-Comique pendant plus de trente ans.

Entre le *Séjour militaire* (1813) et *Rêve d'Amour* (1869) *Auber* a fait représenter environ une cinquantaine d'ouvrages à l'Opéra et à l'Opéra-Comique. Sa musique d'opéra-comique fait remarquer une habile entente

de la scène, une mélodie facile, spirituelle, sans élévation de pensée expressive. *Le Maçon* (1825), *Fra Diavolo* (1830), *l'Ambassadrice* (1836), *le Domino noir* (1837), *la Part du diable* (1843), *les Diamants de la Couronne* (1841), *Haydée* (1847) et quantité d'autres ouvrages de ce maître révèlent une inspiration fraîche et spontanée. A l'article sur le *drame lyrique*, nous observions les succès obtenus par Auber à l'Académie de Musique.

Notons encore au passage :

Adolphe Adam (Paris 1803 † 1856), le compositeur populaire du *Chalet* (1834) du *Postillon de Lonjumeau* (1836), de *Giralda* (1850), de *Si j'étais roi* (1852) dans lesquels on trouve des mélodies alertes et expressives.

Halévy (*Fromental*) (Paris 1799 † 1862) (1), musicien plus instruit que le précédent, a enrichi la scène de l'Opéra-Comique d'œuvres charmantes et bien écrites telles que *l'Eclair* (1835), *les Mousquetaires de la reine* (1846), *le Val d'Andorre* (1848), *la Fée aux roses* (1849).

Ambroise Thomas (2) (Metz 1811 † Paris 1896), successeur d'Auber en 1871 comme directeur du Conservatoire de musique de Paris, l'élégant compositeur de *Mina* (1843), du *Caïd* (1849), du *Songe d'une nuit d'été* (1850), de *Psyché* (1857) de la populaire *Mignon* (1866) se fait remarquer par une instrumentation habile, des mélodies expressives, une harmonie et une écriture remplies d'heureuses inventions.

Clapisson (Naples, de parents français, 1808 † Paris 1866) composa la musique d'une portée musicale secondaire, mais d'une mélodie gracieuse et bien écrite de *la Promise*, de *Gibby la Cornemuse*, de *la Fanchonnette*. Il créa une collection d'instruments de musique dont il fit don à l'État. Cette collection a fourni les premiers éléments du Musée instrumental du Conservatoire de musique de Paris à ses débuts dont l'extension devint par la suite considérable.

Le Belge *Albert Grisar* (Anvers 1808 † 1869) fait applaudir la musique facilement écrite de *Gilles ravisseur*, de *Carillonneur de Bruges*, des *Porcherons*, de *Bonsoir, monsieur Pantalon*, du *Chien du jardinier*.

Gevaert (François-Auguste) (Huysse 1828 † Bruxelles 1908) fut plus connu par de très remarquables ouvrages d'érudition tels que son *Traité d'instrumentation*, son *Cours d'orchestration*, sa *Théorie de la musique de l'antiquité*, que par *le Billet de Marguerite*, *les Lavandières de Santarem*; *Quentin Durward*, *le Capitaine Henriot*, opéras-comiques dont le succès fut réel au moment où ils furent représentés, mais qui n'ont laissé depuis aucun souvenir.

---

(1) Voir, à l'article *opéra*, la mention consacrée à Halévy.

(2) Voir l'article : *Drame lyrique*.

Henri Reber (Mulhouse 1807 † Paris 1880) écrivit d'une plume alerte, spirituelle, délicate trois opéras-comiques, *les Papillotes de M. Benoit, les Dames Capitaines, le Père Gaillard*, de la musique de chambre dans la manière des anciens maîtres classiques et surtout un *Traité d'harmonie* célèbre.

Aimé Maillart (Marseille 1817 † 1871) avait montré un musicien instruit et un mélodiste expressif dans *les Dragons de Villars* (1856), qui devinrent populaires, et *Lara* (1864).

Victor Massé (Lorient 1822 † Paris 1884) fut l'un des derniers maîtres qui illustrèrent l'opéra-comique français par la grâce expressive de leurs chants et leur facture facile et distinguée. *Les Noces de Jeannette, Galatée, les Saisons, Paul et Virginie* sont, parmi une vingtaine d'ouvrages écrits par ce maître, des opéras essentiellement mélodiques.

Ferdinand Poise (Nîmes 1823 † Paris 1892) l'auteur de *Bonsoir, voisin*, des *Charmeurs*, fut élève d'*Adolphe Adam* et imitateur de son style facile et mélodique.

Francois Bazin (Marseille 1816 † Paris 1878), a écrit quelques opéras-comiques tels que *Maître Pathelin* et *le Voyage en Chine* qui se sont maintenus au répertoire.

Les Trovatelles, la Déesse et le Berger, de *Duprato*, sont les œuvres d'un musicien délicat et élégant (Nîmes 1827 † Paris 1888).

Ernest Guiraud (La Nouvelle-Orléans 1837 † Paris 1892) met dans *Madame Turlupin* et dans *Piccolino*, toute la verve, toute la grâce mélodique et la science d'une nature des mieux douées, mais qui ne vécut pas assez pour pouvoir tenir les plus belles promesses.

Un autre maître français eut également la vie trop rapidement fauchée pour avoir le temps de produire les chefs-d'œuvre d'invention mélodique et harmonique que pouvait laisser espérer sa *Carmen*, dont la partition illustre la scène française de l'Opéra-Comique et est universellement applaudie à l'étranger depuis l'année 1875 où elle fut représentée à Paris pour la première fois.

Georges Bizet (Paris 1838 † 1875), enlevé à l'âge de 37 ans, a doté l'art français de cette *Carmen* aux couleurs si brillamment étincelantes et qui nous paraît encore aujourd'hui aussi fraîche, aussi jeune qu'en 1875, grâce à l'originalité de ses mélodies et de son orchestration. Un autre chef-d'œuvre, *l'Arlésienne* dont la musique de scène fut composée pour le drame d'Alphonse Daudet, *les Pêcheurs de perles, la Jolie fille de Perth* et *Djamileh* composent avec *Carmen* l'œuvre théâtrale de Georges Bizet.

Léo Delibes (1836 † 1891) (1) fut, comme *Ernest Guiraud*, un mélodiste

---

(1) V. l'article sur la musique de Ballets.

à l'inspiration facile et d'une rare distinction, en même temps qu'un harmoniste délicat. *Le Roi l'a dit*, *Jean de Nivelle*, *Lackmé* sont des œuvres d'une réelle valeur. Ce musicien original et sachant tirer de l'orchestre des effets nouveaux et colorés, est resté un des derniers et brillants apôtres de l'école mélodique française, au déclin du XIXe siècle.

A part quelques tentatives de restauration de l'ancien opéra-comique français comme dans *la Basoche* et *Fortunio* d'*André Messager*, *Muguette* de *Missa*, *Solange* de *Salvayre*, la plupart des ouvrages représentés à Paris à la fin du XIXe siècle et au XXe siècle, à son aurore, appartiennent plutôt au genre du drame lyrique qu'à celui de l'opéra-comique. Tels sont, par exemple : *Manon* (1884), *Esclarmonde* (1889), *Werther* (1892), de *Massenet ;* le *Roi d'Ys*, *de Lalo* (Lille 1830 † 1892), *le Rêve*, *l'Attaque du moulin*, *l'Ouragan*, d'Alfred Bruneau, *Titania* de Georges Hue, *Roland*, *Marouf*, d'Henri Rabaud, partitions qui honorent l'école française par la distinction et la poésie de leur coloris.

Louise (1) (1900), de *Charpentier* (1860), s'est maintenue au répertoire en France et à l'Etranger en popularisant le nom de son auteur, auquel on doit également *Julien*, représenté en 1913, puis une belle suite d'orchestre : *Impressions d'Italie* et des poèmes dramatiques et symphoniques *la Vie du Poète*, *le Couronnement de la Muse* qui ont classé ce maître français parmi les plus légitimement réputés. *La Reine Fiammette*, *le Chemineau*, *le Carillonneur* de *Xavier Leroux ;* puis encore *le Juif Polonais*, *Aphrodite*, *la Sorcière*, de *Camille Erlanger*; *Habanera*, de *Lapara*; *la Lépreuse*, *le Saulteriot*, de *Silvio Lazzari*, *Bérénice* de *Magnard*; *Madame Pierre* et *l'Emeute* (1912) d'*Edmond Malherbe* sont des drames lyriques qui s'éloignent des procédés et du véritable caractère de l'opéra-comique.

Toutes ces belles œuvres font honneur à l'école française et témoignent brillamment de cette noble et pure ambition de nos maîtres modernes qui les pousse vers la poursuite constante d'un idéal élevé.

Les opéras *véristes* italiens viennent également s'emparer de la faveur du public sur la scène de l'Opéra-Comique, parmi ces derniers :

Cavalleria rusticana, de *Mascagni ; la Vie de Bohème*, *Madame Buterfly*, *la Tosca*, de *Puccini*; *Paillasse*, de *Léon Cavallo*.

On trouvera à l'article sur l'opéra la définition de ce *vérisme italien* dont l'action sur le public paraît puissante, sans toutefois affirmer une musicalité affinée et solide.

L'opéra-comique fait d'esprit et de sensibilité, a parcouru sa brillante

---

(1) V. à l'article *Opéra*.
(2) V. les lignes sur ces maîtres à l'article *Opéra*.

carrière jusqu'à l'arrivée des évolutions transformatrices wagnériennes, qui ont fait délaisser ce genre si charmant et si particulier au génie français. Hélas ! l'opéra-comique transporte sa gaîté et sa grâce émue dans la vulgaire et si peu musicale opérette !

Avant de terminer cette étude sur l'opéra et l'opéra-comique, il est utile de porter une attention sérieuse sur diverses entreprises théâtrales qui offrirent aux compositeurs certaines facilités pour faire entendre leurs œuvres.

Théâtre lyrique. En 1847, *Adolphe Adam*, le gracieux compositeur du *Chalet*, de *Giralda*, du *Postillon de Lonjumeau*, persuadé qu'il manquait à Paris un théâtre de musique où les jeunes compositeurs pourraient recevoir un accueil plus facile qu'à l'Académie de musique et à l'Opéra-Comique, entreprit l'ouverture du *Théâtre national* qui devint par la suite le *Théâtre lyrique*. L'entreprise fut désastreuse pour la fortune d'*Adolphe Adam*, mais elle finit par devenir ensuite profitable à l'art et aux artistes en raison des nombreux compositeurs et des œuvres remarquables qu'elle mit en lumière. Une rapide revue des principaux ouvrages représentés au *Théâtre lyrique* pendant la durée de son existence, montrera toute l'importance des services rendus à l'art :

Aimé Maillart, le futur auteur des populaires *Dragons de Villars* y fit ses débuts avec *Gastibelza* (1847).

Halévy, le célèbre compositeur de *la Juive*, de *l'Eclair*, de *Charles VI*, de *la Reine de Chypre*, y donne *Jaguarita l'Indienne* en 1855.

Clapisson y fait représenter *la Promise* (1854) et *Fanchonnette* (1856).

Ernest Reyer, prélude au Théâtre lyrique au succès de *Sigurd* et de *Salambo*, par *Maître Wolfram* (1854) et *la Statue* (1861).

C'est également au même théâtre que *Faust* (1859), *Philémon et Baucis*, *Mireille* (1864), *Roméo et Juliette* (1868), de *Charles Gounod*, furent entendus pour la première fois avant de passer au répertoire de l'Opéra et de l'Opéra-Comique (1).

Le compositeur des opéras-comiques *l'Eau merveilleuse*, des *Porcherons*, du *Chien du Jardinier*, le Belge *Albert Grisar* y fait représenter en 1862 sa *Chatte merveilleuse*.

Un autre compositeur belge, *Gevaert*, y donne un acte : *Georgette* (1853), *le Billet de Marguerite* (1854) et *les Lavandières de Santarem* (1855) ; *Félicien David*, auteur d'*Herculanum*, donné à l'Opéra en 1859, compositeur orientaliste de l'ode symphonique *le Désert* (1844), de *Lalla-Roukh*, opéra-

(1) Mme Miolan-Carvalho fut la créatrice de ces ouvrages avec un talent fait de charme et de précieuse facilité vocale.

comique en deux actes, représenté en 1862 à l'Opéra-Comique, fait ses débuts comme compositeur dramatique au Théâtre lyrique, avec *la Perle du Brésil* (1851).

Victor Massé, le populaire compositeur des *Noces de Jeannette*, fait chanter par la brillante cantatrice Mme Miolan-Carvalho, sa mélodique *Reine Topaze* (1856), au Théâtre lyrique.

Théodore Semet, le commentateur musical de *la Petite Fadette*, de *George Sand*, fait ses débuts comme compositeur dramatique au Théâtre lyrique, avec *Nuits d'Espagne* (1857) et *Gil Blas* (1860). L'Allemand *Flotow* (Teutendorf 1812, † 1883), reçoit, en 1865, les applaudissements des amateurs de la musique essentiellement mélodique avec la traduction française de son opéra italien *Martha*, antérieurement représentée en 1847, à Vienne.

Le compositeur et critique musical *Victorin Joncières* y fait entendre *Sardanapale* (1867) et plus tard *Dimitri*. *Emile Pessard* y fit applaudir, en 1878, l'inspiration et la verve heureuses de son *Capitaine Fracasse* et de ses *Folies amoureuses*.

C'est également au Théâtre lyrique que notre célèbre *Georges Bizet*, dont la brillante *Carmen* a fait passer le nom à la postérité à l'Opéra-Comique en 1875, fit représenter ses premières œuvres *les Pêcheurs de perles* (1863) et *la Jolie fille de Perth* (1867).

Gervais Salvayre (Toulouse 1847) y donna avec succès *le Bravo* en 1877, alors que le lyrique était installé dans la salle de la Gaîté, au square des Arts-et-Métiers.

En 1834, le Théâtre italien à Paris avait représenté un opéra intitulé *le Bravo* dont la musique était du *comte Marliani*, auteur de *Xacarilla*, opéra en un acte, chanté en 1839, à l'Opéra de Paris.

En 1839, le maître italien *Mercadante*, avait également fait représenter un *Bravo* à la Scala, de Milan.

Outre *le Bravo*, *Gervais Salvayre* a donné un *Egmont*, à l'Opéra-Comique, et *Solange*, au même théâtre, puis un ballet *le Fandango* (1877) et *la Dame de Montsoreau*, à l'Opéra .

Le Théâtre lyrique a également bien mérité de l'art, par des reconstitutions intéressantes d'anciens chefs-d'œuvre parmi lesquels *l'Obéron*, de *Weber*, *Orphée*, de *Gluck* (1), le *Don Juan*, *l'Enlèvement au Sérail*, *la Flûte enchantée*, de *Mozart*.

Plusieurs autres entreprises théâtrales et musicales furent créées à Paris, mais n'eurent, hélas, qu'une courte durée. Tels furent l'*Athénée lyrique* qui siégeait vis-à-vis le chevet de l'Opéra, au coin des rues Scribe et Neuve-des-

(1) Admirablement interprété par la grande tragédienne lyrique Mme Pauline Viardot.

Mathurins ou fut applaudi un charmant opéra-comique d'*Ernest Guiraud*, *Madame Turlupin* (1872), puis encore, les *Fantaisies parisiennes*, qui devinrent plus tard le théâtre des *Nouveautés*, sur le boulevard des Italiens, et où l'élégant compositeur *Duprato* fit représenter, en 1866, ses opéras-comiques *Sacripant*, *le Chanteur florentin*. Les Fantaisies parisiennes firent également entendre avec succès d'anciens ouvrages tels que *l'Oie du Caire*, petit ouvrage de *Mozart*; *le Barbier de Séville*, de *Paisiello*, qui fut représentée pour la première fois, en 1778, à Saint-Pétersbourg, mais dont le succès fut éclipsé par l'étincelant *Barbier de Séville*, de *Rossini*, puis encore *le Calife de Bagdad*, la mélodique partition de *Boieldieu* qui datait de l'année 1800, à l'Opéra-Comique et *le Sorcier*, de Philidor, donné à Paris en 1764, *l'Arbre enchanté*, de *Gluck*, petit opéra composé en 1759 pour la cour de Vienne, *Il Campanello*, ouvrage de *Donizetti*, représenté à Naples en 1836.

On y entendait également un opéra bouffe italien *Une folie à Rome*, de *Ricci (Federico)* (Naples 1809, † 1877), le compositeur de *Crispino et la Comare*, opéra-bouffe écrit en collaboration de son frère *Ricci (Luigi)* (Naples 1809, † Prague 1859) et dont le succès fut très grand à Venise (1850) et à Paris (1866).

Le théâtre italien. — Dans le cours de cette revue historique concernant l'opéra et l'opéra-comique, nous avons vu combien les Italiens exercèrent une sérieuse influence sur la musique française. Les troupes italiennes qui vinrent en France, sous Louis XIV, Louis XV et Louis XVI créèrent des divisions entre les partisans de la musique italienne et ceux de la musique française, qui était ironiquement qualifiée, par les premiers, de *psalmodie*.

Cette passion des partisans de la musique italienne demeura en France jusqu'à la fin du second empire et se manifesta à diverses périodes non sans profit pour l'art.

En 1778, le directeur de l'Académie royale de musique de Paris, *de Vismes du Valgay*, qui venait d'en prendre la direction, fait venir une troupe italienne à Paris, dont les représentations alternaient avec celles de la troupe française.

La Cecchina ossia la Buona figliola, de *Piccinni ; l'Idole cinese*, de *Paisiello ; Il matrimonio per Inganno*, d'*Anfossi ; Il cavaliere errante*, de *Traetta* firent fanatisme.

Cette période dura du 9 juin 1778 au 2 mars 1780.

Les Italiens se firent entendre ensuite à Versailles, en 1787 et en 1788, et firent applaudir *Il marchese di Tulipano*, et *la Frascatana*, de *Pai-*

siello ; Giannina e Bernadone, de *Cimarosa ; le Gelosie villane*, de *Sarti*.

Autié (*Léonard*), coiffeur de la reine, obtient le privilège d'un opéra italien dont il confie la direction au célèbre violoniste *Viotti*. Cette entreprise s'installe aux Tuileries et dure du 26 janvier 1789 au 7 août 1792. Les opéras bouffes de *Cimarosa*, de *Guglielmi*, de *Paisiello* y sont applaudis avec fureur.

*M*lle *Montansier*, de son vrai nom, Marguerite Brunet, obtient successivement la protection de la reine *Marie-Antoinette*, de *Barras*, le chef du Directoire, de *Bonaparte*, et fait venir des troupes italiennes à Versailles et ensuite à Paris, dans les différentes entreprises théâtrales qu'elle organise.

Napoléon Ier encouragea également les Italiens parmi lesquels les compositeurs *Paër* et *Paisiello* furent particulièrement appréciés par lui.

Puis, sous Louis XVIII, sous Charles X et sous Louis-Philippe, les Italiens continuent à donner des représentations à Paris. Aux opéras des maîtres déjà cités, viennent se joindre les opéras de *Mozart* : les *Noces de Figaro*, *Cosi fan tutte* et enfin ceux de *Rossini* et de son école.

L'opéra italien va avoir une salle spéciale qui s'ouvre en 1841, à la salle *Ventadour* et où les Italiens existèrent jusque vers la fin de l'empire de Napoléon III (1).

C'est dans cette salle Ventadour que tant de cantatrices et de chanteurs admirables ont fait entendre le *bel canto* italien, avec sa virtuosité incomparable, dans les œuvres de *Mozart*, de *Cimarosa*, de *Rossini*, de *Bellini*, de *Donizetti*, de *Verdi* et des imitateurs de ces maîtres.

L'opérette. — De l'opéra-comique français sont nés l'*opérette* et l'*opérette bouffe* qui ne sont autre chose que des opéras-comiques amoindris.

L'opérette bouffe française, dans laquelle le dialogue parlé alterne avec la musique, diffère de l'opéra bouffe italien, en ce que dans ce dernier, la partie musicale est traitée avec plus d'importance et que le *parlé* est remplacé par des récitatifs musicaux.

L'opérette française a pris naissance sous le second empire. *Jacques Offenbach* (Cologne 1819, † Paris 1880) en fut le créateur et écrivit une quantité considérable de pièces, dans lesquelles se remarquent, à défaut d'un intérêt réellement musical, de l'esprit, de la gaîté, comme dans *Orphée aux Enfers*, *la Belle Hélène*, *Barbe-bleue*, *la Vie parisienne*, puis une nuance de sensibilité, comme dans *la Chanson de Fortunio* et *les Contes*

(1) La Banque de France a pris possession de cette salle pour y installer des bureaux.

d'Hoffmann, opéra-comique représenté en 1881 à l'Opéra-Comique de Paris.

Musicien plus instruit qu'*Offenbach* dont le succès fut prodigieux, *Charles Lecocq* (Paris, 1832, † 1918) a composé une quantité importante d'opérettes et d'opéras-comiques dans lesquels on remarque une musique gracieuse, spirituelle et bien écrite. Parmi les ouvrages de ce musicien, il faut citer *la Fille de Madame Angot*, *le Petit Duc*, *la Petite Mariée*, *Giroflé-Girofla*, et tant d'autres qui sont devenus populaires.

Il faut donner une place privilégiée à de *vrais musiciens* qui ont consacré une part de leur talent à l'opérette, tels qu'*Emile Pessard* qui a semé des mélodies gracieuses finement harmonisées dans *Mademoiselle Carabin*, *Louis Ganne*, musicien instruit et d'une inspiration facilement heureuse; *André Messager*, le compositeur élégant et délicat de *Véronique*, des *Petites Michu*, de *Madame Chrysanthème*.

L'opérette a établi la fortune d'un grand nombre de compositeurs, lesquels, à défaut de *musique pure*, ont écrit des mélodies faciles et légères dans une quantité d'œuvrettes aimables. *Hervé*, *Léon Vasseur*, *Robert Planquette*, *Varney*, *Audran*, *Serpette*, *Banès*, *Terrasse*, puis encore les compositeurs allemands et autrichiens : *Suppé* (Spalato 1820), *J. Strauss* (Vienne 1825), *Franz Léhar*, célèbres compositeurs de valses, doivent leur succès à l'opérette.

L'opérette n'occupe qu'une place tout à fait secondaire dans l'histoire de la musique et ne peut être considérée que comme un art de décadence, malgré les agréments que lui reconnaissent les amateurs de musique légère.

Bibliographie : (Anciens) *Fétis*, Biographie des musiciens.— *Castil-Blaze*, Histoire de l'Académie de musique, Molière musicien, Histoire du Théâtre italien. — Danses et ballets. — *Chouquet*, Histoire de la musique dramatique en France (1873).

(Contemporains) *Celler*, les Origines de l'opéra et le Ballet de la Reine.— *Arthur Pougin*, les Vrais créateurs de l'opéra. — Figures d'opéra-comique. — Monsigny et son temps. — Adolphe Adam, Boieldieu, Hérold. — *Camille Bellaigue*, silhouettes de musiciens. Mendelssohn-Gounod. — Un siècle de musique française (1887). L'année musicale. *Vincent d'Indy*, César Franck. — *Augé de Lasssus*, Saint-Saëns. — *Michel Brenet*, Palestrina, Goudimel, Haydn. *Chantavoine*, Beethoven, Liszt. — *Henri de Curzon*, Mozart. — *Prodhomme*, Hector Berlioz. — *A. Julien*, Richard Wagner, Berlioz, Saint-Saëns.—*Boschot*, Berlioz (l'une des meilleures biographies du grand maître français).

Schuré, Le drame musical. Wagner. — *Lichtenberger*, Wagner. — *Tiersot*, Berlioz. Glück. — *Jean d'Udine*, Glück. — *Romain Rolland*, musiciens d'autrefois.— *Henri de Curzon*, L'œuvre de Richard Wagner à Paris. — Haendel. Les musiciens d'autrefois et les musiciens d'aujourd'hui. : Vie de Beethoven, — *Pirro* Schutz. — Bach. — *Prunières*, Lulli. — *Ecorcheville*, de Lulli à Rameau. — *Lionel de la Laurencie*, Lulli. — *Laloy*, Rameau.— *Brancour*, *Méhul*, *Félicien David*. — *Calvoressi*, Moussorgski. — *William Ritter*, Smetana. — *Prodhomme et Dandelot*, Gounod.

Soubies et Malherbe, Histoire de l'opéra-comique (1882). Histoire de la musique : Hongrie, Portugal, Bohême, Espagne, Suisse, Belgique, Hollande, États scandinaves, Iles Britanniques, Russie. — *Cucuel*, les créateurs de l'opéra-comique, etc., etc.

CHAPITRE IX

Musique de Concert.

A côté de la musique de théâtre et de celle d'église se place la *musique de concert.*

Les uns trouvent l'étymologie du mot « concert » dans le mot latin *concentus*, formé de *concinere* (*cum*, avec et *canere*, chanter), ce qui signifie union de voix, action de chanter ensemble. Les autres le font dériver du latin *concertare* qui veut dire lutter, combattre comme si les différents artistes d'un concert luttaient effectivement ensemble.

La musique a toujours été l'objet de l'intérêt le plus vif chez tous les peuples. Les Grecs et les Romains avaient leurs airs et leurs chansons de table. Au moyen âge, les princes et les seigneurs donnaient des repas de cérémonie dans lesquels la musique était introduite.

Entremets. — Au XVe siècle, ces repas se composaient de plusieurs services. Des *ménétriers* avec trompettes, hautbois, violes de bras et de *jambe*, jouaient pendant qu'on présentait à table des accessoires divertissants destinés à faire attendre aux convives chaque nouveau service.

Ces distractions musicales et ces divertissements prenaient le nom d'*entremets.*

Cadeaux. — Jusqu'au XVIIe siècle, les fêtes, les divertissements donnés chez les grands seigneurs avaient été les seuls concerts où le chant vocal et la symphonie étaient réunis. Ces réunions musicales étaient appelées *cadeaux en musique* (1).

Un des premiers concerts publics donnés en France, eut lieu en 1656, à Paris, dans la salle du Palais-Royal. Le public y fut admis en payant sa place, comme au spectacle.

---

(1) Dans son *Molière musicien* (premier volume) le musicographe *Castil-Blaze* fait dériver *cadeau* de l'italien *accaduto*, surprise, parce que ces cadeaux en musique étaient généralement offerts en surprise à leurs invités par ceux qui les recevaient.

Concerts spirituels. — En 1725, cinq ans après la création des bals masqués de l'Opéra, pendant la Régence, on imagina de donner à Paris des *concerts spirituels* qui avaient lieu aux époques où l'Opéra et les autres spectacles étaient fermés, par exemple au temps du carême et de la semaine sainte. Ces concerts avaient lieu au château des Tuileries, de six à huit heures du soir.

Vers l'année 1791, les événements de la révolution entraînèrent la destruction du *Concert spirituel* (1). En 1805, l'administration du Théâtre italien de Paris, entreprit le rétablissement des concerts spirituels. Depuis cette époque jusqu'à nos jours, des concerts spirituels ont été donnés chaque année dans différentes salles de concerts ou de théâtre pendant la semaine sainte.

Concerts d'amateurs. — Vers l'année 1775, une autre entreprise du même genre fut fondée à Paris sous le nom de *Concerts d'amateurs.*

On y exécutait des motets, des solos d'instruments, des compositions symphoniques pour orchestre. *Anne-Danican*, dit *Philidor*, musicien de la chambre du roi, et frère du célèbre compositeur de ce nom, en fut le premier directeur. Le premier concert spirituel eut lieu le dimanche de la Passion, 18 mars 1725. On y entendit une suite d'airs de violon du compositeur *Lalande* et son *Confiteor*, puis un concerto de violon du grand violoniste italien *Corelli*, intitulé *la Nuit de Noël*, après lequel fut chanté le *Cantate Domino*, de *Lalande* (2).

L'ouverture de ce concert eut lieu dans l'hôtel de Soubise ou de Rohan au Marais. On y était admis au moyen d'une souscription à laquelle prirent part les personnes les plus distinguées de la cour et de la ville, tandis qu'au Concert spirituel, chaque spectateur payait sa place à la porte. Le compositeur *Gossec* (3) (né dans le Hainaut en 1733, mort à Passy en 1829,) en fut le premier directeur. On y entendit pour la première fois à Paris des symphonies avec instruments à vent des compositeurs *Stamitz* (né en Bohême en 1719, † à Manheim en 1745), *Van Mulder* (Bruxelles 1724, † 1768), *Toesky* (G. B.) mort à Manheim en 1800, *Wanhall* (né en Bohème en 1739, † Vienne en 1813) et enfin de *Gossec* qui, le premier, « commença à y mettre du grandiose et du brillant ». Les symphonies de ces compositeurs, qui furent les précurseurs de ce genre de composition, malgré des qualités

---

(1) En 1778, *Mozart* composa sa symphonie en *Mi-bémol*, pour le concert spirituel. Elle y fut exécutée en sa présence et dans une lettre à un membre de sa famille, il en annonce le succès.

(2) V. l'article : *Musique religieuse.*

(3) Voyez l'article sur l'*opéra-comique.*

(4) V. plus loin les lignes consacrées à la *Symphonie* (même article).

réelles d'invention virent leur succès bien vite dépassé par celles d'*Haydn* (François-Joseph) (Rohrau, Autriche 1732, † Vienne 1809), qui furent apportées en France, dit Fétis, pour la première fois en 1779. Le *concert d'amateurs* fut transporté en 1780 rue Coq-Héron dans la galerie dite de Henri III, avec le nom de *Concert de la loge olympique* et disparut au moment de la Révolution. Ce fut là que les symphonies d'*Haydn* obtinrent le plus grand succès. Plusieurs symphonies de ce grand maître furent spécialement composées pour le répertoire du *Concert de la loge olympique.*

D'autres entreprises de concert, favorables au développement de l'art, eurent lieu à Paris, dans les commencements du XIXe siècle, notamment les concerts de la rue de Cléry, ceux de la rue Chantereine (aujourd'hui rue de la Victoire), dans lesquels les premiers virtuoses de l'époque se firent entendre, et parmi ceux-là : le célèbre chanteur *Garat*, le harpiste *Dalvimare*, le corniste *Frédéric Duvernoy*, les violonistes *Rodolphe Kreutzer*, *Rode* et *Lafont*, le violoncelliste *Duport*, le clarinettiste *Lefebvre*, le hautboïste *Sallantin.*

Concerts français. — Mentionnons encore les *Concerts français*, dans lesquels les élèves du Conservatoire exécutèrent les symphonies d'*Haydn* et de *Mozart*, ainsi que des fragments d'oratorios et de messes des plus grands maîtres.

Société des Concerts du Conservatoire. — Une Société de concert, célèbre entre toutes, va s'établir grâce à l'initiative et à l'activité d'un musicien de haute valeur, le violoniste *Habeneck* (Mézières 1781, † Paris 1849). Le dimanche 7 mars 1828 eut lieu sous la direction de cet artiste distingué, dans la salle de l'école royale de musique et de déclamation, le premier concert de la *Société des Concerts du Conservatoire.* Le programme de ce concert était ainsi composé : *Symphonie héroïque*, de *Beethoven* (1); duo de l'opéra de *Sémiramis*, de *Rossini*; solo pour le cor à pistons, composé et exécuté par *Meifred*; un *air*, de *Rossini*; concerto de *Rode* pour violon, exécuté par *Sauzai*; chœur de *Blanche de Provence*, de *Cherubini*; *Kyrie* et *Gloria* de la Messe du Sacre, de *Cherubini.*

Le succès de la *Société des Concerts du Conservatoire* s'affirma dès ses débuts et sa renommée ne fit que s'accroître d'années en années. Elle parvint à se placer au premier rang, parmi les orchestres français et étrangers.

L'influence de la Société des Concerts du Conservatoire fut considérable pour le développement et la propagation de l'art musical classique.

---

(1) *Habeneck* fut un ardent propagateur des symphonies de *Beethoven*, en France.

Habeneck dirigea les concerts de la Société pour la dernière fois, le 16 avril 1848. *O. Girard* (Mantes 1797, Paris 1860) lui succéda et demeura à son poste jusqu'en 1860, année de sa mort. Ses successeurs furent *Tilmant, Georges Hainl, Deldevez, Garcin, Taffanel, Georges Marty, André Messager, Gaubert.*

Concerts Valentino. — Un grand nombre d'entreprises, de concerts, d'orchestres, virent successivement le jour, à côté de la Société des Concerts, du Conservatoire. Parmi celles-ci, il convient de citer les concerts ouverts par *Valentino* en 1839, dans une salle de la rue Saint-Honoré. C'est dans la salle Valentino (1) que *Beethoven* et tous les grands maîtres de l'école allemande furent interprétés d'une manière digne d'eux, en dehors du Conservatoire.

Concerts de l'Union musicale. — En 1847, un violoniste, élève d'Habeneck, *Manera*, fonda les concerts de l'*Union musicale.* Après la mort de *Manera*, le compositeur français *Félicien David* prit la direction de ces concerts qui passèrent plus tard entre les mains d'*Hector Berlioz.*

Société Sainte-Cécile. — Ensuite le violonsite *F.-J.-B. Seghers*, né à Bruxelles en 1801, fonda la *Société Sainte-Cécile* en 1849, dans laquelle il fit connaître un grand nombre d'œuvres importantes qui n'avaient pas été entendues en France, parmi lesquelles *Preciosa* et *Jubel-Ouverture*, de *Weber ;* des symphonies et des ouvertures de *Mendelssohn ;* la symphonie en *ut* et l'ouverture de *Rosemonde*, de *Schubert ;* l'ouverture de *Manfred*, de *Robert Schumann ;* puis des œuvres symphoniques des jeunes maîtres français : *Gounod, Reber, Gouvy ; Saint-Saëns ; la Fuite en Egypte* et l'ouverture du *Carnaval romain*, de *Berlioz ; le Jugement dernier*, de *Wekerlin.*

Concerts populaires de musique classique. Concerts Pasdeloup. — En 1851, *Jules Pasdeloup* (Paris 1819, † 1867) fonde la *Société des jeunes artistes du Conservatoire*, rue de la Victoire, dans la salle Henri Herz, aujourd'hui démolie; il y fit entendre des œuvres de *Schumann, Gounod, Lefébure-Wély, Saint-Saëns.* Puis, pénétré des doléances légitimes des jeunes compositeurs qui voyaient toujours fermées les portes de la *Société des Concerts du Conservatoire, Pasdeloup* augmente le personnel de la *Société des jeunes artistes*, transporte son orchestre dans la salle du Cirque d'hiver (boulevard des Filles-du-Calvaire) et annonce la

(1) Cette salle Valentino a été depuis transformée en salle de cirque.

formation des *Concerts populaires de musique classique* dont le premier eut lieu, le 27 octobre 1861, avec un programme ainsi composé : Ouverture d'*Obéron* (Weber), Symphonie pastorale (*Beethoven*), concerto de violon, de *Mendelsshon*, exécuté par le célèbre violoniste français *Alard*, hymne d'*Haydn*, exécuté par tous les instruments à cordes, ouverture de *la Chasse du jeune Henri* (Méhul).

Tout en popularisant les grands noms d'*Haydn*, de *Mozart*, de *Beethoven*, de *Weber*, de *Mendelssohn*, de *Schumann* et de tant d'autres maîtres de l'école classique, *Pasdeloup* fit connaître les principaux maîtres de l'école contemporaine étrangère, parmi lesquels : *Richard Wagner* (malgré l'opposition bruyante du public de cette époque), *Raff*, *Niels Gade*, *Rubinstein*, *Tschaïkowsky*, *Grieg*. Enfin il mit en lumière la jeune école française de cette époque, en faisant exécuter les œuvres symphoniques de *Guiraud*, *Georges Bizet*, *Massenet*, *Théodore Dubois*, *Lalo*, *Salvayre*, *Bourgault-Ducoudray*, *Vincent d'Indy*, sans négliger de donner une large place aux œuvres des musiciens français dont la réputation était déjà établie, tels que *Berlioz*, *Gounod*, *Félicien David*.

La renommée des Concerts populaires de *Pasdeloup* devint universels et les grandes villes de France aussi bien que celles des nations étrangèree créèrent des entreprises analogues, très profitables à l'art (1).

Concerts Colonne. — En 1874, le violoniste *Edouard Colonne* (Bordeaux 1838, Paris 1909) organisa dans la salle du Châtelet, à Paris, des concerts qui prirent, par la suite, le titre d'*Association artistique des concerts du Châtelet*, plus connus sous le nom de *concerts Colonne*.

La vogue des concerts *Colonne* ne tarda pas à devenir considérable et les compositeurs français y trouvèrent une large hospitalité pour leurs œuvres.

N'oublions pas de rappeler qu'entraîné par un vif enthousiasme pour *Hector Berlioz*, *Colonne* a puissamment contribué à faire connaître les belles œuvres de ce grand maître français.

Alors que les concerts Pasdeloup disparurent avec leur fondateur, les concerts Colonne poursuivent encore leur brillante carrière sous la direction actuelle d'un de nos plus distingués représentants de la belle école française contemporaine, le compositeur *Gabriel Pierné* (1862), auquel on doit plusieurs poèmes lyriques : *l'An Mil*, *la Croisade des enfants*, des oratorios, parmi lesquels *Bethléem*, des opéras, au nombre desquels *la Fille de*

---

(1) Les concerts Pasdeloup viennent d'être reconstitués tout dernièrement dans leur salle d'origine et sous l'habile direction de M. Rhené-Baton.

Tabarin (1901), *la Coupe enchantée*, etc., et enfin de nombreux morceaux d'orchestre, de chant, de piano dans lesquels on reconnaît un musicien d'une inspiration toujours élégante et distinguée, avec une écriture rompue à tous les secrets de la science la plus pure et en même temps la plus ouverte à toutes les conquêtes modernes.

Concerts Lamoureux. — En 1873, le violoniste *Charles Lamoureux* (Bordeaux 1834) inaugura à Paris des auditions des grands oratorios de *Bach* et de *Haendel*, dans une société organisée à l'instar de celle de Londres, et qui prit le nom de *Société de l'Harmonie sacrée*. On y entendit *le Messie*, *Judas Macchabée*, de *Haendel*, *la Passion*, de *Bach*, puis la cantate *Gallia*, de *Gounod*, puis encore *Marie-Magdeleine* et *Eve*, mystères de *Massenet*.

Le succès de l'entreprise artistique plaça *Lamoureux* au premier rang des chefs d'orchestre, et plus tard naquirent les *concerts Lamoureux* qui vécurent glorieusement à côté de la Société des concerts du Conservatoire et des Concerts Colonne. A la mort de leur fondateur, les concerts *Lamoureux* furent dirigés par le distingué maître français *Camille Chevillard*, qui a su conserver à cette belle Société son éclat et son prestige.

Plus tard l'histoire mentionnera également une quantité d'entreprises de concert qui sont venues prendre naissance dans notre époque contemporaine et qui contribuent à porter haut le drapeau de la musique (1).

Concerts historiques. — Il faut donner également une mention toute spéciale à d'intéressants et utiles concerts qui furent donnés à différentes époques dans le but de faire entendre les chefs-d'œuvres des siècles antérieurs. Ces auditions, aussi attrayantes qu'instructives, prirent le nom de *concerts historiques*.

Je reproduis ici le programme d'un des concerts historiques organisés par le célèbre musicographe *Fétis*, directeur du Conservatoire de Bruxelles, et donné à Paris dans le mois d'avril 1855 :

LA MUSIQUE DU XVIe SIÈCLE

Première partie : Musique religieuse.

1° Cantique à la Vierge, des confréries italiennes, à la fin du XVe siècle, en chœur sans accompagnement;

---

(1) Par exemple, à Paris, MM. Cortot, Victor Charpentier, Monteux, Ferté, Alexeniau, de Lausnay, Ruhlmann, Inghelbrech, et combien d'autres que je ne puis tous nommer, faute d'espace, ont été de précieux propagateurs de notre art contemporain. De belles sociétés se sont également créées en province. Citons également l'*Harmonie*, société musicale fondée par M. d'Estournelles de Constant, Francis Casadesus.

2° *Kyrie* (en chœur) de la messe de *Josquin Desprès*, intitulée *la, sol, fa, mi*, laquelle fut chantée dans la chapelle du roi Louis XII (1504);

3° *Ave Maria* à six voix sans accompagnement, par *Nicolas Gombert*, maître de chapelle des empereurs Charles-Quint et Ferdinand (1534);

4° *Salve Mater*, hymne en chœur, sans accompagnement, de *Palestrina*, maître de chapelle des papes (1577).

Deuxième partie : Musique de chambre.

1° Villanelle napolitaine à quatre voix par *Balthazar Donati* (1555);

2° *Flottole vénitienne* (1) à cinq voix par *Gastoldi* (1594);

3° Dialogue sentimental pour *violon, viole, basse de viole, violone*, par *Schutz* (1596);

4° Madrigal romantique à cinq voix par *Roland de Lattre*, maître de chapelle du duc de Bavière (1579);

5° Chant espagnol pour six voix de femmes, avec accompagnement de guitares, par *Soto de Puebla*, compositeur de la cour de Philippe II.

Quatrième partie : Musique de danse.

1° Ronde française à quatre voix par *Jacques Arcadett* (1517);

2° *Basses-dances* de la cour de France au temps de Catherine de Médicis (1553), exécutées par des violes;

3° La *Romanesca*, fameux air de danse pour violon solo, avec accompagnement de violes, basse de viole, viole bâtarde, guitare (fin du XVIe siècle);

4° *Branle du Poitou*, pour violes, hautbois et bassons;

5° Airs de danse de la *Mascarade des enfants fourrés de malice* (passe-pied et bourrée d'Auvergne) exécutés dans les rues de Paris pendant la nuit de Saint-Julien (1587).

M. *Fétis* donnera des renseignements historiques sur chaque genre de musique.

On voit par ce programme combien de telles auditions, accompagnées de conférences faites par un musicien instruit, sont un sérieux élément d'initiation à l'histoire des œuvres anciennes et de leurs auteurs.

L'école de musique religieuse Niedermeyer, la Schola cantorum, sous la direction autorisée de *M. Vincent d'Indy, les Chanteurs de Saint-Gervais* dirigés par *Charles Bordes*, puis encore *M. Expert*, l'érudit sous-directeur à la bibliothèque du Conservatoire, ont donné plus tard des concerts historiques analogues à ceux de *Fétis*.

M. Expert s'est fait un propagateur plein d'autorité des musiciens de la Renaissance.

Sous la direction d'Ambroise Thomas, au Conservatoire de Paris, on créa un cours d'*Histoire de la Musique* dont les titulaires furent successivement *Barberau, Eugène Gautier, Bourgault-Ducoudray* auquel succéda

(1) Sorte de cantique usité dans les processions à Venise.

M. Maurice Emmanuel, musicien délicat, doublé d'un fin lettré. Dans ces cours, les leçons historiques sont accompagnées d'auditions pleines d'intérêt (1).

La musique de chambre. — La *musique de chambre*, qui comprend les solos d'instruments, les duos, les trios, les quatuors, les quintettes, les sextuors, les septuors pour divers instruments et aussi les compositions vocales pour une ou plusieurs voix, est celle qui est faite pour être exécutée dans un salon, dans une salle de concert et dont les éléments constitutifs sont moins étendus que ceux de la musique de théâtre.

Parmi les compositions musicales formant une des plus importantes parties du répertoire de la musique de concert, il faut citer la *sonate* et le *concerto* pour le piano ou divers instruments, puis les morceaux de musique de chambre pour plusieurs instruments concertants, tels que duos, trios quatuors, etc., et enfin la *symphonie* pour orchestre et tous ses dérivés.

Arrêtons-nous un instant à ces divers genres de composition musicale pour en étudier le plan, le caractère esthétique et les développements progressifs depuis les essais primitifs jusqu'aux formes perfectionnées de notre art contemporain.

La sonate. — La *sonate*, dont le nom dérive du verbe latin *sonare*, qui signifie sonner, est une composition musicale pour un instrument de musique. On voit également des sonates en *duo*, pour deux instruments concertants. Les sonates pour trois, pour quatre, cinq, six, sept, huit, neuf, dix instruments, s'appellent simplement *trio*, *quatuor*, *quintette*, *sextuor*, *septuor*, *octuor*, *nonetto*, *dixtuor*; mais la forme et le plan du morceau sont les mêmes que pour la sonate pour instrument seul.

Autrefois, on disait *sonner* au lieu de *jouer*, qui est usité aujourd'hui, pour indiquer l'action d'exécuter un morceau de musique sur un instrument de musique.

Au déclin du XIVe siècle, le mot *air*, dans le sens de chant, de motif, de thème, n'était pas encore adopté en France. Et on disait *son* pour indiquer une pièce de musique *sonnée* sur quelque instrument.

Par exemple, dans la partition du *Ballet comique de la Royne*, imprimée à Paris, par Adrian Le Roy, en 1582, on lit : *son du premier ballet*, *son de la clochette* (2); *son* est ici employé pour *air*, qui fut usité plus tard.

---

(1) Je recommande à tous ceux qui s'intéressent à l'Histoire de la musique, de lire la *Langue musicale* de M. Emmanuel, dans laquelle la richesse de la documentation et de l'érudition égale la précision et l'élégance du style.

(2) V. la reproduction de ce dernier dans le chapitre concernant la musique de danse et de ballet.

En Italie on appelait *sonata* (sonate) un morceau exécuté par un instrument de musique.

En parlant des instruments à clavier, tels que le clavecin (ancienne forme du piano) et l'orgue, on disait en Italie, au lieu de *jouer*, *toccare*, c'est-à-dire, *toucher* et on appelait *toccata* les compositions pour ces sortes d'instruments. Ensuite, le mot *sonate* fut employé pour toutes les pièces de ce genre, pour quelque instrument que ce fût. Toutefois, le mot *toccata* fut conservé pour désigner un morceau d'exécution instrumentale ne co tenant qu'une seule partie, pour le distinguer de la sonate classique dans sa forme perfectionnée, qui en contenait le plus souvent quatre. Puis on appela *toccatina*, c'est-à-dire petite *toccata*, la *toccata* de moindre importance, de même qu'on appelle *sonatine* une petite sonate, courte et d'une exécution facile.

Les Italiens avaient anciennement deux sortes de sonates : la *sonate d'église* (*sonata da chiesa*) qui débutait par un mouvement lent et se terminait le plus ordinairement par une fugue, et la *sonate de chambre* (*sonata da camera*) c'est-à-dire sonate de concert ou de salon, qui renfermait plusieurs airs familiers ou à danser, précédés d'un prélude formant introduction. On appelait *suite*, ce genre de composition.

Avant d'arriver à sa forme *typique*. celle des sonates d'*Haydn*, de *Mozart*, de *Beethoven*, la sonate se transforma successivement et progressivement selon les modifications et les améliorations apportées par les compositeurs, dont il sera parlé plus loin.

Examinons dès maintenant la constitution et le plan de la *sonate classique*.

La sonate moderne classique est formée le plus souvent de quatre morceaux de caractères différents, destinés à être joués consécutivement : 1° un *allegro*; 2° un *andante* ou *adagio*; 3° un mouvement de *menuet* ou un *scherzo*; 4° un *finale* ou *rondo*.

Dans quelques sonates, le premier morceau est précédé d'un court *largo*. Le premier et le dernier morceaux sont conçus dans le même ton; de cette manière, la sonate se termine dans le ton du premier morceau. Les autres morceaux sont écrits généralement dans des tons relatifs ou voisins du ton du premier *allegro*. On désigne toujours une sonate par le ton de son premier allegro; sonate en *la* majeur, sonate en *la* mineur.

Le premier morceau, l'*allegro*, est dans un mouvement animé, brillant, mais d'un caractère noble. Il doit être construit d'après un plan déterminé dont voici, approximativement et sauf quelques modifications de détails, les grandes lignes :

PLAN : PREMIER MORCEAU DE LA SONATE CLASSIQUE DANS LE MODE MAJEUR

Première partie :

Ce morceau est divisé en deux parties :

1° Premier motif principal dans le ton de la sonate et développé plus ou moins, selon la fantaisie du compositeur;

2° Première période incidente, formant *divertissement* conduisant au ton de la dominante, ou encore et le plus souvent, au ton de la dominante du ton de la dominante;

3° Deuxième motif dans un autre caractère que celui du premier motif, et dans le ton de la dominante;

4° Deuxième période incidente formant divertissement plus ou moins développé et concluant dans le ton de la dominante.

Là se termine la première partie qui se joue deux fois et s'enchaîne sans interruption (à la deuxième fois) à la seconde partie.

Deuxième partie :

1° Développements avec imitations, divertissements fugués sur un fragment du motif principal ou du second motif, modulant tour à tour dans différents tons et conduisant au retour du motif principal;

2° Retour et répétition du premier motif principal;

3° Rappel de la période n° 2 de la première partie, mais qui se termine cette fois dans le ton de la dominante;

4° Retour du deuxième motif de la première partie, mais transposé dans le ton principal du morceau;

5° Rappel de la deuxième période formant divertissement (ou d'un fragment de cette période) dans la première partie, mais transposée dans le ton principal du morceau, et enfin, terminaison par une *coda* plus ou moins développée.

PLAN DU PREMIER MORCEAU DE SONATE DANS LE MODE MINEUR

Première partie :

1° Motif principal dans le ton de la sonate, plus ou moins développé, selon la fantaisie du compositeur;

2° Première période incidente formant *divertissement* conduisant au ton de la dominante du relatif majeur;

3° Deuxième motif, dans un autre caractère que le premier, et dans le ton du relatif majeur;

4° Deuxième période formant divertissement plus ou moins développé et concluant dans le ton relatif majeur;

Là se termine la première partie qui se joue deux fois et s'enchaîne sans interruption (à la deuxième fois) à la *seconde partie.*

Deuxième partie :

1° Développements avec imitations, divertissements fugués sur un fragment du motif principal ou du second motif, modulant tour à tour dans différents tons et conduisant au retour du premier motif principal;

2° Retour et répétition du premier motif principal;

3° Rappel de la période n° 2 de la première partie, laquelle, cette fois, se termine au ton de la dominante du ton principal de la sonate;

4° Retour du deuxième motif de la première partie, mais transposé dans le ton principal pris dans le mode majeur;

5° Rappel de la deuxième période formant divertissement (ou d'un fragment de cette période) dans la première partie, mais transposée dans le ton principal pris dans le mode majeur, et enfin, terminaison par une *coda* plus ou moins développée.

PLAN DE L'ANDANTE DE SONATE

Le plan de l'*andante* ou de l'*adagio* a des lignes moins déterminées que celui de l'*allegro ;* cependant la redite dans le ton principal d'un motif entendu auparavant au ton de la dominante, y a lieu quelquefois, surtout dans les *andantes* un peu développés.

Quelquefois, l'*andante* n'est composé simplement que d'une première période assez développée, d'un milieu dans un autre caractère et de la reprise de la première période à laquelle on ajoute une *coda* terminative.

L'*andante* est parfois formé d'un thème avec des variations.

Les *andantes* ou *adagios* de *Beethoven* présentent le plus souvent un thème principal qui revient plusieurs fois, mais à chaque fois avec des ornements nouveaux et des harmonies modifiées. Entre chaque répétition de ce thème principal est intercalée une période plus ou moins développée, dans un autre ton et dans un autre caractère, et qui ramène, après quelques modulations ingénieuses et de courte durée, le thème principal.

PLAN DU MENUET DE SONATE

Le *menuet* classique de sonate a une forme consacrée et toujours dans la mesure à trois temps. Voici cette forme :

Première partie :

1° Une première période principale de huit ou de seize mesures finissant dans le ton principal, ou quelquefois dans le ton de la dominante ou encore dans celui du ton relatif. Cette première période se joue deux fois de suite.

2° Une seconde période quelquefois plus étendue, qui se redit souvent deux fois et qui ramène la répétition de la première période terminant dans le ton principal.

Deuxième partie :

Ensuite vient une seconde partie appelée *trio*, et absolument conçue dans le même plan que la première partie. Le *trio* peut être dans le même ton que la première partie, ou encore, dans un ton voisin ramenant la reprise de la première partie du menuet, mais, cette fois sans répétitions.

On voit parfois des menuets de sonate avec deux trios séparés par le retour de la première partie. On voit également des menuets avec une courte *coda* terminative.

Le *scherzo* de sonate a la même coupe que le menuet, mais son mouvement

est plus animé, plus léger et sa mesure peut être indifféremment à deux temps ou à trois temps (1).

A la place du menuet ou du scherzo, quelques auteurs placent un petit morceau intitulé *intermezzo* (intermède), n'ayant pas de plan absolument arrêté.

PLAN DU FINALE, MORCEAU TERMINATIF DE LA SONATE

Le *finale*, conçu dans un mouvement animé, brillant, prend le plan de l'*allegro*, premier morceau de la sonate.

S'il adopte la forme du *rondo*, sa coupe consiste dans un thème principal répété trois ou quatre fois, quelquefois davantage. Entre chaque reprise de ce thème, on intercale des divertissements intermédiaires plus ou moins développés et modulant dans différents tons pour ramener cette reprise. Puis enfin le morceau se termine par une coda brillante dans le ton de la sonate.

Tels sont le plus ordinairement le plan et la forme des morceaux qui composent une *sonate classique*.

La science et la fantaisie de tel ou tel compositeur apportent parfois des modifications de détail.

Dans certaines sonates, le *menuet* ou le *scherzo* sont absents. Dans d'autres, l'*allegro* est remplacé par un thème avec des variations: telles sont la sonate en *la* majeur pour piano de *Mozart* et celle en *la* ♭, de *Beethoven*. Dans quelques sonates, les différents morceaux se jouent sans interruption, étant liés entre eux par une phrase conductrice (2).

Depuis Beethoven, qui, entraîné par un génie novateur et romantique, s'est écarté, dans sa troisième manière, des formes classiques et traditionnelles de la sonate, on a composé, surtout à notre époque contemporaine, un grand nombre d'œuvres portant le nom de *sonates*, mais qui s'éloignent systématiquement des formules établies et de la tradition classique.

Nous verrons plus loin quels sont les maîtres dont le génie a su donner tant d'éclat à ce genre de composition musicale.

Le concerto. — Le *concerto* (mot italien qui veut dire *concert* et qui est francisé par l'usage) fut en Italie, au XVIe et au XVIIe siècles, un morceau écrit pour plusieurs instruments concertants. Les Italiens appelaient, au début du XVIIIe siècle, *concerto grosso* (grand concerto) une composition pour plusieurs instruments, dans laquelle un instrument principal avait le premier rôle et se faisait entendre seul ou avec accompagnement de

---

(1) Le maître allemand *Mendelssohn* a écrit de charmants scherzos symphoniques à deux temps.

(2) *Mendelssohn-Bartholdy* a écrit une sonate dans cette manière.

l'orchestre. Quand nous parlerons de la *symphonie*, nous verrons que le *concerto grosso* italien fut son ancêtre.

Le *concerto*, dans sa forme plus moderne, est un morceau écrit pour un instrument principal avec accompagnement d'orchestre. Quelquefois l'orchestre est remplacé par un piano.

C'est seulement depuis *Bach*, au milieu du XVIIe siècle, que le concerto a commencé à prendre la forme ultérieurement adoptée.

L'instrument joue tantôt seul, tantôt avec l'accompagnement de l'orchestre. On appelle *solo* (seul) la partie du morceau où l'artiste concertiste joue seul, et *tutti* (tous) celle où l'orchestre se fait entendre. C'est un genre de composition qui a pour but de mettre en relief la virtuosité d'un artiste exécutant et qui doit contenir les traits les plus audacieux et les plus difficiles. Il est ordinairement composé de trois parties : *une première partie*, dans un mouvement animé, *une seconde*, dans un mouvement lent et une *troisième* en forme de *rondo* ou de *finale*.

Les *cadences* terminatives de certains concertos doivent contenir les plus grandes difficultés d'exécution, afin de faire briller la virtuosité de l'artiste-soliste. Très souvent les cadences écrites par le compositeur du concerto sont remplacées par d'autres cadences composées par le virtuose ou par un autre compositeur.

L'exécution du concerto n'exige pas, comme celle de la sonate, un jeu régulier et scrupuleusement en mesure. Il faut savoir ralentir à propos, dans les passages consacrés aux effets de douceur et de sentiment expressif, et presser le mouvement dans les traits brillants. *Bach* et *Haendel* ont composé des concertos pour orgue et pour clavecin. *Mozart*, *Beethoven*, *Ries*, *Hummel*, *Cramer*, *Dussek*, *Steibelt*, *Weber*, *Moschelès*, *Mendelssohn*, *Chopin*, *Henri Herz*, etc., ont écrit des concertos célèbres.

Ce genre de composition a été remplacé de nos jours par des pièces instrumentales d'une forme modifiée et plus libre, auxquelles on donne les noms de : *Morceau de concert*, *Allegro de concert*, *Fantaisies*.

Ces diverses formes de composition musicale ont inspiré un grand nombre de compositeurs dont les œuvres pour divers instruments sont considérées comme des types impérissables de la littérature musicale instrumentale.

Avant la *sonate* et le *concerto*, d'autres formes de compositions ont été usitées. Nous allons passer en revue l'histoire de cette partie si intéressante de l'art musical.

Nous commencerons par la musique de *clavecin* et de *piano*.

Musique de clavecin. — Jusqu'au XVIIe siècle, le clavecin fut l'instru-

ment des théoriciens et des compositeurs. On le voyait en outre servir comme instrument d'accompagnement et figurer dans les orchestres de cette époque.

En 1607, à la représentation de l'*Orfeo*, du compositeur *Monteverde*, un des premiers essais d'opéras en Italie, deux clavecins furent employés à l'orchestre comme instruments d'accompagnement. Le claveciniste virtuose ne se fit connaître qu'au début du XVIIe siècle, époque à laquelle le facteur anversois *Hans Ruckers* augmenta l'étendue du clavecin et obtint la facilité de modifier le degré de sonorité de l'instrument au moyen de deux claviers superposés.

L'épinette et le clavecin, avec leurs sons maigres, secs, inspirèrent des œuvres d'une forme spéciale, appropriées à leurs moyens d'exécution. Les œuvres des clavecinistes du XVIIe et du XVIIIe siècles se distinguent par une quantité d'ornements, de groupes de notes rapides entourant la note principale, de traits de toutes sortes exigeant une grande souplesse d'exécution. Les chants larges, les sons soutenus ne pouvaient pas être exécutés sur le clavecin, en raison de l'impossibilité de prolonger le son. Aussi, presque toutes les œuvres des clavecinistes sont-elles conçues dans des mouvements d'une allure vive et animée.

Jusqu'à la venue d'Emmanuel Bach (1714-1788), les œuvres des premiers compositeurs de clavecin étaient inspirées pour la coupe rythmique des diverses sortes de danses du temps, telles que l'*Allemande*, la *Pavane*, la *Sarabande*, la *Passacaille*, la *Gaillarde*, la *Chaconne*, la *Courante*, la *Gigue*. Ensuite, quelques compositeurs cherchèrent à imiter les caractères, à exprimer les sentiments et les passions de l'âme. Alors, au lieu de donnerle simple nom de *suites* à leurs œuvres, les compositeurs donnèrent des titres caractéristiques tels que : la *Voluptueuse*, les *Bacchantes*, *Sœur Monique*, l'*Ingénue*, l'*Enjouée*, qui indiquaient les pensées, les sentiments, les portraits que le compositeur avait voulu peindre dans son œuvre. Plusieurs créèrent le style descriptif et donnèrent à leurs morceaux des titres tels que : le *Rappel des oiseaux*, les *Bergeries*, le *Tambourin*.

Parmi les principaux clavecinistes, nous citerons, dans l'ordre chronologique, en *Italie* :

Frescobaldi (Ferrare vers 1587, † vers 1640) se distingua à la fois non seulement par la composition de ses madrigaux à six voix parus à Anvers en 1608, de ses fantaisies à deux, à trois et à quatre voix, de sa musique rel gieuse, mais encore comme organiste, et comme claveciniste. Il s'empara des perfectionnements de l'harmonie tonale (1) que *Monteverde* avait

(1) V. l'article sur l'Harmonie.

inaugurée dans la musique dramatique; et, en attaquant la dissonance naturelle non préparée, il fit faire de rapides progrès à la fugue instrumentale. Il s'y montre un précurseur de *J.-S. Bach.*

Domenico Scarlatti (Naples 1683, † Madrid 1762) fils d'Alexandre, composa pour le clavecin des sonates, des fantaisies, des fugues, parmi lesquelles la *fugue du chat,* ainsi appelée parce que son chat, en passant sur le clavier du clavecin, aurait fait résonner une série de notes dont *D. Scarlatti* se serait emparé pour composer le thème principal de sa fugue.

Bernardo Pasquini (né en Toscane en 1637, mort à Rome en 1417), grand organiste dans la seconde moitié du XVIIe siècle, écrivit pour le clavecin de belles pièces.

Les plus grands maîtres s'intéressèrent au clavecin pour lequel ils écrivirent des œuvres de genres variés : parmi ces maîtres il faut citer *Benedetto Marcello* (Venise 1686, † 1739), le fameux compositeur des psaumes, le *père Martini* (1706, † 1784) le célèbre théoricien, *Balthazar Galuppi* (1706, † 1784).

En Angleterre, *Henri Purcell* (Londres 1658, † 1695), fut considéré comme un des plus grands musiciens de son temps. Organiste et claveciniste de mérite, il a également composé plusieurs opéras. Il passe, selon Fétis, pour avoir été un des premiers musiciens anglais qui aient introduit les instruments dans la musique d'église, car, avant lui on n'employait que l'orgue pour l'accompagnement des voix.

En Allemagne, nous noterons particulièrement :

Froberger (Halle 1637, † Mayence 1695), élève de *Frescobaldi,* organiste et claveciniste célèbre.

Jean-Sébastien Bach (Eisenach 1685, † Leipzig 1750), l'un des plus grands génies qui dominent l'art musical. Il sut porter à son apogée la *fugue* instrumentale et vocale, dont il est resté le maître incontesté. Il fut considéré comme un des plus remarquables virtuoses de son temps, sur l'orgue et le clavecin. On lui attribue l'invention du doigté *par substitution* (1). Son génie inventif a conçu une quantité considérable d'œuvres de tous genres : oratorios, musique religieuse, chorals, cantates, musique instrumentale. Il n'a pas écrit pour le théâtre.

Le clavecin bien tempéré de J.-S. Bach, formé de 48 préludes et fugues, dans les 24 tons majeurs et mineurs, est un chef-d'œuvre de science contrapontique, d'invention mélodique, harmonique, rythmique qui constitue un monument artistique impérissable (2).

---

(1) La substitution consiste sur les instruments à clavier, à faire passer deux doigts différents sur la même note.

(2) Le *tempérament* (du latin *temperare,* diminuer, amoindrir) est une modification dans

J.-S. Bach eut plusieurs enfants qui furent tous d'excellents musiciens, et parmi lesquels il faut citer Charles-Philippe-Emmanuel Bach (Weimar 1714, † Hambourg 1788).

C'est Emmanuel Bach qui, en développant les différents éléments de composition en usage avant lui, créa la *sonate* de clavecin (1).

Il nous faut parler maintenant du grand Händel qui fut, avec le célèbre Jean-Sébastien Bach, un des fondateurs de cette belle école allemande dont Haydn, Mozart et Beethoven, leurs continuateurs, sont les immortels représentants.

Händel naquit à Halle en 1685, la même année que Sébastien Bach, et mourut à Londres en 1759. On écrit également : Hændel.

L'œuvre d'Händel est considérable : elle se compose d'opéras, d'oratorios, de cantates, de pièces d'orgue et de clavecin. Arrêtons-nous un instant à ces dernières, qui se rattachent plus particulièrement à l'objet de cette étude. Elles forment une collection de pièces intitulées : *Allemandes*, *Courantes*, *Sarabandes*, *Gigues*, *Passacailles*, qui empruntaient le mouvement et le rythme de ces sortes de danses sans être pour cela des pièces pour danser. C'était du reste l'usage à cette époque : au lieu de marquer, comme aujourd'hui, le mouvement d'une composition musicale par des mots spéciaux, tels qu'*allegro*, *andante*, *lento*, on se servait de noms de danses. Ainsi, lorsqu'un morceau devait être exécuté dans le même mouvement que la danse appelée *Allemande* ou celle appelée *Gigue*, le compositeur écrivait en tête du morceau les mots *Allemande* ou *Gigue*: ce morceau, tout en n'étant pas conçu pour faire danser, prenait cependant le mouvement de la danse désignée (2). L'usage des termes italiens pour indiquer les mouvements et les nuances d'expression prit naissance en Italie vers le XVIIIe siècle, avec les progrès de la musique passionnée et mondaine.

Mais revenons à *Haendel* et constatons que ses fugues pour le clavecin et pour l'orgue sont des modèles de clarté, où la science parle avec un charme naturel et plein d'attrait.

Clavecinistes français. — La *France* peut se glorifier d'avoir eu des clavecinistes de haute valeur et parmi eux :

Jacques Champion de Chambonnières (vers 1602, † 1670), fils de Jacques

---

l'accord des instruments à sons fixes : clavecin, piano, orgue. et consiste dans la pratique à diviser chaque ton en deux parties égales qui produisent indifféremment le demi-ton chromatique ou le demi-ton diatonique, alors que, théoriquement et selon les lois de l'acoustique ces deux demi-tons ne sont pas égaux entre eux. Dans les instruments soumis à l'accord tempéré, la même touche s'applique à deux notes de noms différents (comme par exemple sol ♯ et la ♭, mi ♭ et ré ♯).

(1) V. les lignes précédentes sur *la sonate*.

(2) Voyez la préface du *Dictionnaire des locutions étrangères usitées dans la musique*, de *Paul*

Champion et petit-fils de Thomas Champion, tous deux célèbres organistes sous le règne de Louis XIII. Il devint claveciniste de la chambre de Louis XIV et fut le chef d'une école de clavecinistes qui s'est propagée jusqu'à *Rameau*. Parmi ses élèves on remarque *Hardelle, Gautier, Couperin, d'Anglebert, le Bègue.*

François Couperin (Paris 1668, † 1733), dit *le Grand*, en raison de sa supériorité comme organiste et comme claveciniste, fut nommé, par Louis XIV, claveciniste de sa chambre.

François Couperin peut être considéré comme un homme de génie. Il s'est occupé, un des premiers, du coloris esthétique. Les titres de quelques-uns de ses morceaux témoignent de son esprit inventif. Je citerai, dans le style descriptif : *les Bergeries, les Vendangeuses, les Moissonneuses*; dans le style imitatif : *le Dodo, le Carillon de Cythère, le Réveille-matin*; dans le genre psychologique : *Sœur Monique, les Bacchantes*; dans le style brillant : *les Papillons, les Petits moulins à vent.*

De même que la famille *Bach*, en Allemagne, compta de nombreux artistes de valeur et fut illustrée par le grand *Sébastien Bach*, de même en France, pendant près de deux cents ans, la famille *Couperin* s'illustra dans la musique d'orgue et de clavecin, depuis *Louis Couperin*, né en 1630, jusqu'à *Gervais-François Couperin*, qui vivait encore en 1815 (1).

Jean-Henri d'Anglebert fut claveciniste de la chambre de Louis XIV; il a publié un recueil de pièces de clavecin, avec la manière de les jouer et les principes de l'accompagnement. Ce fut un des premiers ouvrages ayant une forme didactique parus sur cette matière.

Citons encore :

Dandrieu (Paris 1684, † 1740); *Boismortier* (Perpignan 1791, † Paris 1765); *Daquin* (*F.*) (Paris 1694, † 1772), organiste et claveciniste, plutôt virtuose que compositeur, lequel a écrit une petite pièce : *le Coucou* qui est devenue célèbre par l'originalité de sa forme.

Une des gloires musicales françaises du XVIIIe siècle, fut *Jean-Philippe Rameau* (Dijon 1683, † Paris 1784). Dans les articles concernant l'histoire de l'*Harmonie* et celui relatif à l'histoire de l'*Opéra*, nous avons appris à connaître ce grand artiste. Il ne fut pas seulement un théoricien remarquable et un compositeur de génie, inspiré et créateur, mais il se distingua également comme organiste et comme claveciniste. *Rameau* composa pour le clavecin un grand nombre de pièces qui sont autant de petits

---

Rougnon (édition Delagrave), dans lequel on trouve la traduction des termes allemands et italiens.

(1) On doit à M. *Bouvet* une très intéressante histoire de la famille *Couperin*.

poèmes, de petits tableaux pleins d'ingéniosité où tous les styles sont représentés. Naïf et touchant dans les *Tendres plaintes* et les *Soupirs*; plein de verve et d'entrain dans les pièces de danses, telles que la chaconne des *Indes galantes*, ses sarabandes et ses menuets, et aussi dans ses pièces de caractère, parmi lesquelles *la Joyeuse*, *l'Indifférente*; il montra également une imagination inventive dans le style descriptif, auquel appartiennent la *Musette*, le *Rappel des oiseaux*, *la Poule*, *l'Egyptienne*, la *Gavotte variée*, le *Tambourin*.

La postérité a réservé une place importante à ce grand maître parmi les gloires du XVIIIe siècle.

Fin du clavecin. Commencement du piano-forte. — Nous voici arrivés au milieu de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Le clavecin touche à son déclin. Il va être abandonné pour le *piano-forte* nouvellement inventé. Ce dernier a déjà ses partisans et ses admirateurs. Un nouveau style de musique instrumentale va naître qui formera le trait-d'union entre le *clavecin* et le *piano-forte*. Les Allemands *Schobert*, né vers 1735, mort en 1768, *Eckard*, né à Augsbourg en 1734, mort en 1809, font pressentir l'arrivée d'Haydn, de Clementi, de Mozart.

Au moment de la transition du clavecin au piano, nous trouvons réunies et presque contemporaines, les grandes figures d'Haydn, de Mozart et les personnalités si remarquables de Clementi, Dussek, Steibelt, qui vont être les maîtres de la nouvelle école de piano, les précurseurs du grand Beethoven, de Hummel et de leurs élèves ou imitateurs.

Joseph Haydn, né à Rohrau en Autriche en 1732, mort à Vienne en 1809, conduisit à sa perfection la sonate de clavecin, créée par Emmanuel Bach, il fixa la forme de ce genre de composition, qui devint le modèle de la musique instrumentale, de la symphonie et de la musique de chambre. — On trouve, dans la musique d'Haydn, une architecture correcte, sage, riche dans les développements de la pensée. Ses sonates pour piano, pour piano et violon, pour piano, violon et violoncelle, sont, avec ses symphonies, des modèles de forme, d'imagination fine et gracieuse. Elles devaient exercer une influence considérable sur la musique de piano.

Les menuets d'Haydn sont tous d'une originalité piquante.

— Wolfang-Amédée Mozart, né à Salsbourg en 1756, mort à Vienne en 1791 à peine âgé de 35 ans, compléta l'œuvre commencée par Haydn. Il l'enrichit de qualités de sensibilité qui manquaient à ce dernier. Le génie de Mozart a été le plus complet et le plus parfait de son temps. L'Europe entière le qualifia de *divin*, en raison de sa puissance créatrice, de son imagination féconde et de la perfection dans la forme qu'il sut donner à la

moindre de ses œuvres. Ses vingt-deux sonates de piano, et celles avec accompagnements d'instruments à cordes, ses symphonies, ses quatuors sont des modèles de science, de grâce et d'invention.

La mode change, les idées se modifient, les styles se transforment, mais toute œuvre caractéristique d'une époque demeure éternellement comme un type impérissable. A ce titre, l'œuvre de Mozart est immortelle ! — Entre Haydn et Mozart apparaît *Muzio Clementi*, né à Rome en 1752 et mort à Londres en 1832. Il fut un de ces artistes remarquables qui laissent derrière eux des germes féconds. Né en Italie, il en prit le style mélodique ; mais Allemand par ses études des grands maîtres Bach et Hændel, il est un de ces heureux et rares initiés à tous les secrets de la science musicale, un de ceux auxquels on peut décerner, dans l'acception la plus large du mot le titre de maître. Les sonates, les fugues, les caprices sont, avec les recueils d'études, publiés sous le titre de *Gradus ad Parnassum*, c'est-à-dire chemin du Parnasse, chemin qui conduit à la perfection, des œuvres que tous les jeunes pianistes désireux d'acquérir un mécanisme pur et correct, un style simple mais élevé, un jeu naturel, doivent étudier avec soin et persévérance.

Clementi fut un virtuose remarquable. Suivant la route tracée par les deux *Bach*, il subit la grande influence d'*Haydn* et de *Mozart*, ses contemporains. Il vit la fin du clavecin et contribua, par les nouveaux procédés techniques de ses œuvres, au développeemnt de la nouvelle école de piano. Il en fut le chef : *Cramer*, *Field*, *Kalkbrenner*, *Hummel*, *Dussek*, *Steibelt*, *Moschelès*, furent ses élèves.

Après *Clementi*, citons *Dussek*, né à Czaslau, en Bohême, en 1761, mort en 1812, auteur de sonates, de concertos, parmi lesquels le 5e, et le 12e, de plusieurs thèmes variés, de deux fantaisies célèbres, l'*Adieu* et la *Consolation*, dont le talent plein de charme expressif et d'élégance inventive, exerça une réelle influence sur le développement de la musique de piano ; *Steibelt*, né à Berlin en 1764, mort en 1823, qui a écrit des compositions remplies d'idées neuves, originales, telles que l'*Orage* et le *Rondo turc*, dont la popularité fut très grande à une certaine époque ; puis *Cramer* (né à Manheim en 1771, mort en 1858) auteur de sonates, de concertos et d'études célèbres. Les études de *Cramer* sont une des plus précieuses sources de progrès et de talent pour les jeunes pianistes.

Tous ces hommes de haute valeur, dont on exécutera longtemps encore les œuvres, furent les fondateurs de l'école classique du piano. Le clavecin disparut vers la fin du XVIIIe siècle.

Nous allons voir, à l'aurore du XIXe siècle, s'ouvrir, d'une manière éclatante, l'École du *piano* avec le grand *Beethoven*.

Histoire du piano au XIXe siècle. Écoles étrangères. — Nous avons assisté au déclin du clavecin et au commencement du piano-forte. Nous avons vu les compositeurs du XVIIIe siècle adopter cet instrument et contribuer de la sorte à son développement et à son succès. *Haydn*, *Mozart*, *Clementi*, *Dussek*, *Steibelt*, appartiennent à cette période de transition, tandis qu'avec *Beethoven* commence réellement le règne du piano. Il est permis de se demander si le génie plein de fougue et de passion violente de Beethoven aurait trouvé, avec les modifications encore si imparfaites que lui offrait le clavecin, les éléments nécessaires à la libre expansion de ses puissantes facultés et de ses conceptions d'une forme ardente et vigoureuse. L'invention du forte-piano lui procura des ressources plus conformes à son tempérament, à ses aspirations et au style qui le caractérise.

Il apparaît à l'aurore du XIXe siècle, dont ce grand maître, avec son tempérament instable, ardent, passionné et novateur, semble avoir prévu inconsciemment et synthétisé intuitivement, dans ses œuvres, les caractères de transformation, de trouble, de progrès et de grandeur.

Né à Bonn en 1770, mort à Vienne en 1827, à l'âge de 57 ans, Beethoven a donné le meilleur de sa puissance créatrice à la symphonie et à la musique instrumentale. Les biographes et les critiques ont distingué dans son œuvre générale trois manières, chacune avec un style particulier. A ses débuts, dans sa première manière, il subit l'influence des compositeurs alors en vogue. Haydn et Mozart sont ses inspirateurs dans le plan de ses premières compositions et dans l'adoption de certaines formules qu'il sait cependant animer d'un souffle personnel.

Dans sa seconde manière, il devient exclusivement lui-même. Son tempérament s'affirme, se dégage des influences précédentes et s'élance d'un vol d'aigle vers des sphères inexplorées, où il plane en souverain absolu. Ensuite, son caractère atteint par les luttes et les difficultés de la vie et aussi par la venue d'une cruelle surdité, son âme troublée, lui font créer ses dernières œuvres, dans lesquelles il se montre précurseur et où l'on remarque une esthétique nouvelle.

Pour offrir des types caractéristiques des trois manières de Beethoven, je citerai comme appartenant à la première manière les sonates de piano, opéras 2 et 7 qui, par la conduite des idées et les développements, ont été conçues sous l'influence considérable qu'exercèrent sur son génie naissant les œuvres d'Haydn et de Mozart.

Ses sonates en *ut dièse* mineur, opéra 27, en *la* majeur pour piano et violon (sonate dédiée à Kreutzer), en *fa* mineur, opéra 57 (*sonata appassionata*) caractérisent sa seconde manière : le talent de l'artiste est en pleine matu-

rité ; le compositeur n'écrit que sous l'empire des sentiments personnels qui l'agitent et l'inspirent.

Dans sa troisième manière, le génie de Beethoven, au lieu de se reproduire lui-même et de s'affaiblir comme il arrive quelquefois aux plus grands maîtres, prend au contraire une autre direction, dans laquelle toutes les voies déjà parcourues, toutes les formes données à ses conceptions antérieures sont modifiées et même rejetées pour laisser déborder une sève renouvelée d'où naît une série d'œuvres à tendances novatrices, mal comprises au moment de leur éclosion, mais considérées plus tard, après sa mort, comme le prélude de la révolution artistique survenue dans la seconde moitié du XIXe siècle. Les sonates pour piano, opéras : 101, 106, 109, 110, 111, appartiennent à cette dernière manière : semblable à un torrent sortant de son lit, quand les digues qui le retiennent sont rompues, le génie indépendant de Beethoven s'abandonne sans contrainte, sans règle, à l'inspiration fiévreuse qui le dévore ! Dans cette troisième manière, Beethoven s'est montré créateur, novateur et révolutionnaire. Wagner, Berlioz et toute l'école moderne ont donné à cette manière la part de légitime consécration qui lui est due.

Beethoven avait horreur de l'enseignement. Ses élèves furent peu nombreux. Parmi ces derniers, Ferdinand Ries (Bonn 1784, Francfort 1838) a laissé un nom estimé comme compositeur. Cet artiste de valeur a écrit des concertos, des sonates, des rondos.

De même que Bach et Mozart, Beethoven est une de ces grandes figures qui dominent toute une époque par la supériorité éclatante de leur génie créateur. Il eut néanmoins des contemporains de haute valeur, des rivaux comme virtuoses et comme compositeurs.

Parmi eux il faut citer *Hummel (Jean-Népomucène)*, qui naquit à Presbourg le 14 novembre 1778. Hummel, qui eut le privilège de prendre des leçons de *Mozart*, savait joindre à l'élévation des idées une facture magistrale. La régularité du plan dans l'agencement des éléments qui forment ses morceaux, la richesse de style et l'élégance des traits, qui font parfois reconnaître l'élève de *Mozart* et un admirateur de la manière de *Clementi* font, des œuvres de ce maître, une source précieuse d'enseignement solide à laquelle toute école de piano pourra toujours puiser avec profit. La grande méthode de piano, ses études, ses sonates en *mi* bémol, *la Bella Capriciosa*, sa fantaisie dédiée à *Mme Pleyel*, sont de ces œuvres maîtresses que tous les élèves de piano doivent étudier avec soin et respect. Ses *concertos* en *la* mineur, op. 85, en *si* mineur, en *la* bémol, contiennent des pensées mélodiques élevées, des harmonies riches et d'une correction impeccable, ainsi que des traits brillants d'une forme toujours attrayante. Ces morceaux sont

des modèles impérissables de ce genre de composition, dans lequel Mozart et surtout Beethoven, avec ses *concertos* en *ut*, en *mi* bémol, avaient déjà ouvert à la virtuosité pianistique une voie nouvelle d'exploration.

Hummel mourut en 1837, âgé de 57 ans, 10 ans après son contemporain Beethoven.

En 1826, un an avant *Beethoven*, mourait à Londres un autre célèbre compositeur. Allemand comme lui, plutôt romantique que réellement classique, *Charles Marie de Weber* était né à Eutin, dans le duché de Holstein, le 18 décembre 1786.

Ce grand maître, outre plusieurs beaux opéras dont le *Freyshutz* (*Robin des bois*) est le plus connu, a également composé, pour le piano, des pièces charmantes, d'une personnalité très franche, où l'on remarque des traits d'une forme brillante et d'une contexture inconnue avant lui. Son style est plein de brio, de fougue impétueuse, d'une conception plus savamment poétique que réellement sensible, plus chevaleresque que passionnée. Ses grandes sonates, son *Mouvement perpétuel*, son élégante *Invitation à la valse*, son *Concert-Stuck*, sont des œuvres qui exigent une virtuosité accomplie, pleine de feu, d'adresse.

Elles ont exercé une influence considérable sur le développement de l'école instrumentale pittoresque et romantique, qui devait plus tard entrer en lutte avec l'art instrumental classique et finalement exercer sur lui une suprématie dominante.

John Field, né à Dublin en 1782, mort à Moscou en 1837, l'élève préféré de *Clementi*, ne doit pas être classé, à l'égal de *Beethoven* et de *Weber*, parmi les romantiques. Ce qui a fixé son nom dans l'histoire de l'art, c'est l'invention de petites pièces d'un tour sentimental, gracieux; sortes de vagues émanations du cœur, d'élégies musicales auxquelles il donna le nom de *nocturnes*. Les nocturnes de *Field* ont joui, pendant longtemps, d'une grande vogue. Ils durent plus tard céder le pas aux romances sans paroles de *Mendelssohn* et surtout aux nocturnes de *Chopin*, qui, avec son génie personnel et si profondément inspiré, sut donner un cadre plus imposant, un style plus ferme, une allure nouvelle à la gracieuse invention de *Field*. On doit encore à ce dernier des concertos de piano, où l'on remarque des mélodies élégantes et des traits brillants; mais ses concertos ne contiennent pas les éléments de virtuosité transcendante qu'on trouve dans les œuvres de ses contemporains Hummel et Moschelès.

Ignace Moschelès, né à Prague en 1794, mort à Leipsick en 1870, a composé, pour le piano, un grand nombre d'œuvres devenues classiques. Il faut citer ses sonates, ses concertos, ses livres d'études.

Les œuvres de ce maître seront toujours un excellent travail pour les

jeunes pianistes désireux d'acquérir une virtuosité pure, brillante, sans recherche de l'effet et d'une correction élégante. *Moschelès* fut un des fondateurs de cette belle école classique du piano qui vit briller, dans la première partie de ce siècle, *Clementi*, *Cramer*, *Dussek*, *Hummel*; tous ces maîtres occupent une place importante dans l'histoire de leur art. Si l'on ne trouve pas dans leurs œuvres, comme dans celles de *Mozart*, de *Beethoven*, de *Weber*, leurs contemporains, ces inspirations caractéristiques du génie, elles n'en restent pas moins de beaux modèles de forme correcte, de facture élégante. Elles seront toujours admirées de tous ceux qui cherchent dans l'art des impressions naturelles, nobles, sincères.

Ces derniers sauront également apprécier, comme elles le méritent, les œuvres de *Franz Schubert*, né à Vienne en 1797, mort à Vienne en 1828, le créateur du *Lied*, ce court et poétique poème, particulier au génie allemand et auquel nous donnons en France le nom de *mélodie*. *Schubert* fut aussi un pianiste distingué. Ses sonates, ses impromptus, ses moments musicaux, renferment des traits d'un dessin délicat et distingué, ainsi que des pensées musicales d'une fantaisie pleine de poésie (1). Ses œuvres méritent une place, quoique moins importante, auprès de celles des grands maîtres : *Beethoven*, *Weber*, et de ces deux grands pianistes au génie inspiré: *Mendelssoyn*, et *Chopin*, dont nous allons étudier l'influence prépondérante dans l'histoire philosophique et esthétique de la composition pianistique.

Mendelssohn-Bartholdy naquit à Hambourg, le 28 février 1809, et mourut à l'âge de 39 ans, à Berlin, en 1847.

On trouve dans les compositions de ce maître une grâce séduisante, une facture d'une fantaisie élégante et originale, des inventions rythmiques inconnues avant lui et donnant à ses œuvres un caractère, une couleur qui lui sont particuliers et le font reconnaître entre tous. Dans le côté scolastique de l'art, *Mendelssohn* a puisé aux sources généreuses de *Bach* et de *Hændel*. Continuateur de *Beethoven*, de *Weber* et de *Schubert*, qui ont exercé une réelle influence sur son imagination avide de fantaisie, ce compositeur a écrit pour le piano des œuvres qui forment un répertoire important et varié. Ses concertos, surtout celui en *sol* mineur, ses scherzos, ses caprices resteront encore longtemps au répertoire des pianistes. *Mendelssohn* fut le créateur de ces charmants petits tableaux de genre, de ces esquisses sonores des mouvements de l'âme et du cœur, de ces petits poèmes élégiaques et pittoresques auxquels il donna le nom de *lieder* ou

---

(1) V. à l'article *mélodie* les lignes concernant *Schubert* considéré comme compositeur de mélodies vocales.

romances sans paroles. Nous avons dit précédemment que le pianiste *Field* avait déjà tenté un essai de cette forme de composition. Les romances sans paroles de *Mendelsshon* sont restées des types parfaits de ce genre gracieux et sentimental qui, depuis, a été si souvent imité par nos pianistes contemporains.

Contemporain de *Mendelssohn*, mort comme lui à peine aux environs de 40 ans, le Polonais *Frédéric Chopin* (Varsovie 8 février 1810, Paris, le 17 octobre 1849) a donné le meilleur de son génie au piano, dont il est une des plus grandes gloires au XIXe siècle. Ses inspirations élevées, d'un sentiment pénétrant, parfois douloureux, désespéré et maladif, ont une personnalité très marquée. La facture élégante de ce maître, ses poétiques et originales mélodies, toujours enchâssées dans une harmonie recherchée, son horreur du banal, révèlent un artiste d'une haute envergure, qui s'est fait le chantre de la tristesse, de la passion souffrante, des aspirations d'une poésie tendre, mais souvent indéfinie et indéfinissable. Ses beaux concertos en *fa* et en *mi* mineur, sa sonate en *si* bémol mineur, ses scherzos, ses ballades, ses nocturnes d'un sentiment délicat, sont des pièces importantes écrites dans un style d'une rare distinction. Dans ses polonaises, ses mazurkas, ses valses, ses impromptus, *Chopin* s'est montré un maître plein de fantaisie inventive, capricieuse, élégante, avec des inspirations d'un contour rythmique nouveau et personnel. La musique de *Chopin* a fait fanatisme. Elle a exercé son influence sur un grand nombre de compositeurs, qui se sont laissés aller avec entraînement vers ce génie d'une séduction troublante, mais qu'il faut se défier d'imiter, en raison du cachet individuel qui le caractérise; cachet qui devient bien pâle en dehors de sa source véritable !

Parmi les artistes qui ont eu le bonheur de recevoir les leçons de Chopin, il faut citer : Georges Mathias, né à Paris en 1826, virtuose et compositeur distingués, ancien professeur de piano au Conservatoire, où il a formé des pianistes réputés : Auzende, Raoul Pugno, Falkenberg, I. Philipp (1) et bien d'autres encore que je ne puis citer.

A côté de Weber, de Schubert, de Mendelssohn, de Chopin, il faut placer un autre musicien romantique, encore un Allemand, le compositeur *Robert Schumann*, né à Zwickau, en Saxe, le 8 juin 1810, mort près de Rome, le 29 juillet 1856. L'ensemble de son œuvre montre un maître cherchant à s'affranchir des entraves de l'école classique pure. Il prit une part importante à ce grand mouvement romantique moderne, entrevu par Beetho-

---

(1) M. I. Philipp, titulaire d'une classe de piano au Conservatoire, a publié un grand nombre d'ouvrages distingués pour l'enseignement du piano.

ven dans ses dernières œuvres et qui devait aboutir progressivement, sous l'impulsion wagnérienne, à la jeune et brillante école actuelle. *Schumann* resta cependant classique par la forme dans un grand nombre de ses œuvres, qui consistent en drames lyriques et poèmes symphoniques, tels que le *Paradis et la Péri*, *Manfred*, *Faust*, *Geneviève*, en symphonies, en une collection de lieder pour le chant et de morceaux de piano. Parmi ces derniers, ses concertos, ses sonates, ses feuillets d'album, ses scènes d'enfants, ses études symphoniques sont d'un style élevé, d'une fantaisie charmante, d'une harmonie colorée; avec une tendance à la nouveauté, elles témoignent d'une grande richesse d'imagination dont la prestigieuse influence se manifesta chez un grand nombre de compositeurs.

Après Mendelssohn, Chopin et Schumann, il faut parler de deux célèbres pianistes, dont la gloire fut au comble pendant leur vie.

Liszt et *Thalberg* ont bu à la coupe enivrante du succès pendant une longue et fructueuse carrière.

Le Hongrois *Franz Liszt*, né en 1811, à Rœdrig, petit village de Hongrie, romantique et romanesque à l'excès, a poussé l'exécution de la musique de piano au plus haut degré de virtuosité. Sa nature, ennemie du simple et du naturel, s'est complu à concevoir des œuvres d'une difficulté de mécanisme qui les rend peu abordables pour les élèves et dont l'effet voulu ne peut être obtenu qu'avec une exécution magistrale. La préoccupation constante de ce maître était de faire rendre à son clavier des effets de puissance et de sonorité analogues à ceux de l'orchestre. Sa foudroyante agilité, la grandeur de ses mains et l'écart de ses longs doigts, lui ont fait trouver des dispositions d'accords ainsi que des traits spéciaux, déjà entrevus par *Weber*.

Les prodigieuses et précoces dispositions musicales de *Liszt* se développèrent sous la direction de *Charles Czerny*, pianiste-compositeur (Vienne 1791-1857). *Charles Czerny* a écrit un nombre considérable d'études, d'exercices et d'ouvrages élémentaires pour le piano. L'*Exercice journalier*, la *Vélocité*, *l'Art de délier les doigts*, de Czerny, sont restés des œuvres-types, dans lesquelles l'enseignement du piano trouvera toujours des éléments certains de progrès. C'est un grand bonheur pour *Czerny* d'avoir pu compter, au nombre de ses élèves, un homme de la valeur de *Franz Liszt* : météore fulgurant, aux couleurs éblouissantes, artiste avide de succès bruyants et brillants, novateur épris de toutes les idées révolutionnaires en art, propagateur passionné de Berlioz et de Wagner et de leurs tendances réformatrices. Parmi les œuvres nombreuses de *Liszt*, dans lesquelles on trouve des effets brillants de sonorité et de rythme, il faut citer ses rhapsodies hongroises, pièces d'un pittoresque achevé et d'une originalité éclatante.

Thalberg, pianiste-compositeur, naquit à Genève le 7 janvier 1812. Cet artiste, dont les fantaisies sur la *Straniera*, sur *Don Juan*, sur la *Muette de Portici*, sur les *Huguenots*, sur *Moïse*, obtinrent une si longue vogue, créa des combinaisons nouvelles dans les traits de mécanisme du piano (1).

Stéphen Heller, né à Pesth, en Hongrie, le 15 mai 1814, après s'être nourri des styles de *Mendelssohn*, de *Chopin* et de *Schumann*, s'est souvent montré d'une invention incontestable. *Les Nuits blanches*, *les Promenades d'un Solitaire*, les caprices, les tarentelles et les études de piano, parmi lesquels *l'Art de phraser*, révèlent dans *Heller* un maître remarquable, doué d'un sentiment à la fois noble, fin et distingué.

En parlant d'études pour le piano, nous ne pouvons nous empêcher de songer aux études de *Bertini* et à celles d'*Henri Herz*, qui furent si répandues, il y a quelques années, dans l'enseignement élémentaire. *Henri Bertini* (Londres 1798, Grenoble 1876) a laissé un nom presque populaire dans les annales du piano, en raison du succès obtenu par ses études écrites dans un style pur et classique, avec une facture où le travail des différentes difficultés de mécanisme est présenté sous une forme utile et attrayante pour l'élève.

Les études d'*Henri Herz* eurent une grande vogue tant que dura celle des œuvres de ce maître. Leur étoile a pâli depuis l'abandon des airs variés qui ont occupé une place si importante dans la musique de piano pendant près d'un demi-siècle et qui furent un des principaux titres de gloire d'*Henri Herz*.

Cet artiste naquit à Vienne le 6 janvier 1806. Il a écrit pour le piano un grand nombre de compositions brillantes, parmi lesquelles : des études, des variations, des concertos.

La variation. — On sait que la *variation musicale* consiste à prendre un thème ou motif et à l'orner de broderies, d'arabesques, d'arpèges, de toutes les ressources les plus diverses de mécanisme que le savoir et l'imagination du compositeur peuvent inventer. Au milieu de ces divers ornements, le motif principal doit toujours être reconnu. Au XVIIe et au début du XVIIIe siècle, on appela le thème qui devait être varié, *simple*, et les variations sur ce thème recevaient le nom de *doubles*. Ce genre de composition instrumentale, dont on retrouve les premières formes chez le claveciniste Frescobaldi, fut traité avec succès par tous les clavecinistes et les pianistes du

(1) Thalberg se préoccupa d'obtenir des effets nouveaux de puissance sonore qui avaient été peu usités chez les classiques avec le style lié et les gammes qui dominaient dans leurs œuvres. On lui attribue l'invention, ou tout au moins le développement du procédé d'exécution consistant à accentuer la mélodie au milieu d'arpèges ascendants ou descendants.

XVIIe, du XVIIIe et de la première moitié du XIXe siècle. Depuis cette époque, le thème varié avec son ancienne manière a été abandonné pour faire place à d'autres systèmes de composition d'une forme appropriée au style moderne. — Sébastien Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Clementi, Dussek, Cramer, Hummel et tous les plus grands pianistes qui succédèrent à ces maîtres, ont composé des variations dans lesquelles la science la plus profonde est unie à la variété la plus ingénieuse.

Avec *Henri Herz* s'est évanoui le règne brillant du thème varié. Les successeurs de tous ces maîtres, et parmi eux *Brahms*, *Raff*, *Rubinstein*, *Grieg*, *Tchaïkowski*, *Paderewski* ont également découvert des voies inexplorées et représenté avec éclat l'école romantique étrangère du piano.

Nous allons voir à présent la place considérable prise par l'école française dans le monde artistique.

École française du piano. — La création de l'*Institut national* de musique (appelé plus tard *Conservatoire de musique* par la Convention nationale, le 8 novembre 1793), établissait à Paris une école, d'où devait sortir, pour la France, une source de gloire et de développements importants dans l'art musical. Les premiers maîtres de piano au Conservatoire de Paris furent *Boieldieu*, le célèbre compositeur de *la Dame blanche*, *Pradher* et *Louis Adam*. Ce dernier, né dans le département du Bas-Rhin, le 3 décembre 1758, mort en 1848, fut un professeur distingué et écrivit une méthode de piano, dont la vogue fut longtemps très grande. Il forma de nombreux élèves, parmi lesquels il faut citer son fils *Adolphe Adam*, l'auteur du *Chalet*, de *Si j'étais roi*, du *Postillon de Longjumeau ; Hérold*, l'auteur de *Zampa* et du *Pré aux Clercs*, *Frédéric Kalkbrenner*.

Né à Cassel en 1784, mort à Paris en 1849, *Frédéric Kalkbrenner*, composa de nombreuses œuvres de piano, oubliées aujourd'hui, et forma plusieurs élèves distingués, parmi lesquels : *Mme Pleyel* et *Camille Stamaty* (Rome 1811, Paris 1870). On doit à ce dernier d'excellents exercices pour le piano, publiés sous le titre de *Rythme des Doigts*, que l'on peut considérer comme un des meilleurs ouvrages didactiques parus dans nos temps modernes, si féconds en ouvrages du même genre.

Camille Stamaty a eu le précieux avantage de compter au nombre de ses élèves le célèbre musicien *Camille Saint-Saëns*, une de nos gloires modernes.

Pour revenir à *Frédéric Kalkbrenner*, nous ajouterons la mention de sa méthode de piano, dont le succès n'égala pas cependant celui de celle de *Louis Adam*.

Un autre professeur de piano au Conservatoire de Paris, *Zimmermann* (Paris 1785-1853), artiste très distingué comme compositeur et écrivain

didactique, y forma un grand nombre d'élèves dont les noms devinrent célèbres. Parmi eux : *Ambroise Thomas*, le populaire compositeur de *Mignon ; V. Alkan*, compositeur d'un style élevé ; *Émile Prudent* dont quelques œuvres ont eu une grande vogue et parmi lesquelles il faut mentionner les fantaisies sur *Lucie* et sur *Rigoletto*, *la Danse des Fées*, *le Rêve d'Ariel* dans lesquelles il se montre le continuateur de la manière de Thalberg ; *Goria*, *Ravina*, *Lacombe*, *Lefébure-Wély* dont les œuvres, naguère très répandues, sont tombées dans l'oubli ; *Le Couppey*, dont une édition des classiques et une *Méthode de Piano* ont popularisé le nom ; *Marmontel* qui a publié une utile édition des maîtres classiques et dont l'enseignement forma une quantité considérable d'artistes remarquables, devenus également des maîtres : *Guiraud*, *Bizet*, *Th. Dubois*, *Paladhile*, *Fissot*, *Planté*, *Diémer*, *Duvernoy*, *Delafosse*, *Wormser*, *Lavignac*, *Lach*, *Thomé*, *A. Marmontel*, *Bellaigue*, *Braud*, *Charles René*, *Galeotti*, *André Bloch* (on ne peut tous les citer), ont soutenu et soutiennent encore avec éclat la réputation de l'art pianistique en France.

Nous parlons à une autre place du grand *César Franck* qui a consacré au piano une part de son génie, d'une inspiration élevée, qui a fait école, et aussi de *Camille Saint-Saëns* dont les œuvres pour piano tiennent une place privilégiée dans la littérature contemporaine du piano.

L'enseignement du piano au Conservatoire de Paris, au déclin du XIXe siècle et au début du XXe, dirigé avec tant d'éclat et successivement par des maîtres du clavier tels que *Diémer* (1), *Charles de Bériot* (2), *Fissot*, *Emmanuel Delaborde*, *Alphonse Duvernoy*, *Raoul Pugno*, *Antonin Marmontel*, *I. Philipp*, *Risler*, *Cortot*, *Staub*, *Riera*, *Falkenberg*, produit des virtuoses de haute distinction.

Je voudrais les nommer tous, ces merveilleux virtuoses contemporains ! Hélas ! je ne le puis ! La place me manque. Leur nombre est considérable, et en omettre un seul serait une injustice que je ne veux pas commettre. L'avenir leur appartient ! L'histoire redira plus tard leurs noms, comme je viens de le faire pour leurs maîtres et leurs aînés.

Notre époque, si productive en publications musicales, nous apporte chaque jour une quantité considérable d'œuvres nouvelles de tous genres. Les unes ne méritent guère l'attention soutenue des véritables artistes, alors que d'autres, au contraire, attirent l'examen le plus sérieux en raison de l'élévation de leur style.

---

(1) Une quantité considérable de brillants virtuoses actuels ont été les élèves de *Diémer :* Alfred Cortot, Staub, Lazare-Lévy, Aubert Pierret, Battala, Robert Lortat, Armand Ferté, Marcel Ciampi, et combien d'autres, sont la gloire pianistique de notre époque présente.

(2) Parmi les élèves de M. de Bériot, nommons MM. Wurmser, Riera, Morpain, Chadeigne.

Les allegros de concert, les variations symphoniques, les concertos de *Camille Saint-Saëns*, sont des œuvres d'une architecture solide et de noble inspiration que le temps respectera comme il a respecté celles de *César Franck* écrites avec le constant souci d'art qui honore ce grand artiste.

Théodore Dubois est un esprit d'une forte culture, écrivant avec un grand respect de l'art sans se soucier de sacrifier ses sympathies à telle ou telle école.

Dans ses œuvres de musique de chambre, symphoniques, instrumentales, de même que dans ses opéras *le Pain bis*, *la Gusla de l'Émir*, *Aben-Hamet*, *Xavière*, on reconnait un maître qui sait admirer à la fois les traditions du passé et les découvertes de l'heure contemporaine.

Vincent d'Indy a peu écrit pour le piano, mais sa nature éprise, de sonorités nouvelles, lui a inspiré des œuvres dans lesquelles se remarquent les qualités de haute distinction qui caractérisent sa manière.

Ceux qui cherchent pour le cœur de douces émotions, trouveront dans les œuvres pour piano de *Gabriel Fauré* les plus nobles sensations d'art. Ce ciseleur d'arabesques élégantes et de fines harmonies, ce chantre élégiaque nous transporte dans le pays de la rêverie charmeuse et nous révèle sans cesse une âme avide de nouveauté et de poésie.

Dans les œuvres de *Widor*, le charme des mélodies, la distinction de l'écriture harmonique ont valu à ce maître français les sympathies de tous ceux qui aiment la poésie de la pensée unie à l'intérêt et à la distinction de la forme.

Littérature musicale de l'orgue. — De même que celle du clavecin et du piano moderne, la littérature musicale de l'*orgue* est d'une richesse incomparable.

Notons, en passant, que la plupart des clavecinistes et des compositeurs pour piano ont été en même temps d'excellents organistes.

En Allemagne, dès 1571, à Leipzig, un contrapontiste allemand *Amerbach (Élie-Nicolas)* publia un ouvrage contenant *les explications pour la tablature* (1) *de l'orgue* et *d'autres instruments*. Ce fut un des premiers ouvrages ayant l'apparence de ce qu'on appela plus tard *Méthode*, *Traité*.

---

(1) On appelait anciennement *tablature*, des tableaux sur lesquels était écrit tout ce qui concernait la notation pour le chant ou pour les instruments. L'art de lire et d'appliquer les signes de la notation musicale offrait à cette époque une telle difficulté, qu'il avait donné naissance a la locution proverbiale *donner de la tablature*, pour dire : créer des embarras à quelqu'un.

On donna le nom de *tablature alphabétique* à l'emploi des lettres de l'alphabet pour noter les parties de *luth*, de *guitare*, etc. On représentait les cordes par plusieurs lignes parallèles; A sur la ligne d'une corde indiquait qu'on devait la pincer à vide, B qu'il fallait mettre un doigt de la main gauche sur la première touche du manche, etc.

De nos jours on donne le nom de *tablature* à un tableau placé dans une méthode d'instrument à vent et à trous (flûte, clarinette, etc.) et qui indique quels trous doivent être ouverts ou bouchés pour obtenir les diverses notes.

Parmi les maîtres de l'école allemande qui ont écrit pour l'orgue d'importantes œuvres, il faut citer *J. S. Bach*, le maître dont le génie a jeté sur toutes les branches de l'art musical les rayons fécondants de son inspiration, et ses fils; puis, *Haendel*, *Kittel*, élève de *J.-S. Bach*, l'abbé *Vogler*, *Rink*.

Le Danois *Buxtehude* (né à Helsinger, en Danemark, vers 1635, † à Lubeck en 1707), a été considéré comme un des plus célèbres organistes du XVIIe siècle. J.-S. Bach vint, dit-on, à Lubeck pour l'entendre et étudier sa manière. Il a écrit des fugues, des préludes et pièces diverses pour l'orgue et de nombreuses pièces pour le clavecin.

Albrechtsberger (Jean-Georges) (Klosternenbourg, dans la Basse-Autriche 1736, † Vienne 1809) fut un organiste habile et écrivit pour l'orgue de nombreux morceaux et pour les exercices du culte un grand nombre de messes, de motets, où il s'est montré savant harmoniste. Il a compté au nombre de ses élèves *Beethoven*, *Hummel*, *Joseph Weigl*, compositeur et directeur de l'Opéra de Vienne. On lui doit également des ouvrages théoriques sur la composition, le contrepoint, la fugue, pour le clavecin.

En Italie, parmi les nombreux compositeurs qui s'intéressèrent plus particulièrement à la musique d'orgue, il faut nommer, au XVIe siècle, *Claude Merulo* (Correggio 1533, † Parme 1604).

Cet artiste a écrit des madrigaux, des motets à plusieurs voix et des pièces d'orgue *(Toccate)* dans lesquelles on remarque des formes nouvelles, qui furent perfectionnées par *André Gabrieli* et son neveu *Jean Gabrieli*.

Frescobaldi (Jérôme) (né vers 1587 à Ferrare, † vers 1644), le plus célèbre organiste de la première moitié du XVIIe siècle, fut l'élève d'*Alexandre Milleville*. Ce dernier naquit comme lui à Ferrare et fut l'un des artistes les plus distingués de son temps comme organiste et comme compositeur.

Frescobaldi montra dans ses œuvres de la hardiesse et de l'invention.

Citons encore : *Bernard Pasquini* (né en Toscane en 1637, † à Rome en 1710), célèbre organiste qui forma à son école de brillants élèves, tels que *François Gasparini* et *Durante*.

En Belgique, au XIXe siècle, *Lemmens* a formé une école remarquable par la pureté de son style et la belle technie de sa virtuosité.

En France, nous devons citer chronologiquement : de *Chambonnières*, les *Couperin* et surtout *François Couperin* dit *le Grand*, dont nous avons déjà parlé comme clavecinistes.

Clerambault (Louis-Nicolas) (Paris 1676-1749).

Marchand (Lyon 1669, † Paris 1732); le célèbre *Rameau* (1683, † 1784); *Daquin*, et plus près de nous *Séjan*, *Benoît*, *César Franck*, *Édouard Batiste*,

Lefébure-Wély, *Alexandre Guilmant*, virtuose remarquable, dont les célèbres concerts d'orgue ont contribué à faire connaître les œuvres des maîtres.

Widor, *Théodore Dubois*, *Fauré*, *Pierné*, *Dallier*, *Gigout*, *Tournemire*, *Jacob*, *Bonnet*, *Queff*, *Létocart*, *M. Dupré*, *Vierne Meunier*, *A. Philip*, *Bellenot* (je ne puis les citer tous, hélas !), sont classés parmi les meilleurs compositeurs français et contemporains pour l'orgue.

Littérature musicale des instruments à cordes et à archet. — Les instruments à cordes et à archet ont inspiré un grand nombre de compositeurs de haute valeur.

En Italie, *Corrélli (Arcangelo)* (Fusignano, près Bologne, 1653, † 1713), fut un des plus célèbres violonistes italiens. Ses *concerti grossi* et ses *sonates* sont restés célèbres. Les premiers ont été considérés parmi les ancêtres de la *symphonie* avec les *concerti grossi* de *Vivaldi*, violoniste vénitien de cette époque et contemporain de *Corelli*.

Parmi les élèves de ce dernier, *Baptiste Anet*, dit *Baptiste*, fut très admiré à Paris vers 1700, époque où la musique instrumentale se trouvait, en France, dans un état de réelle infériorité, comparativement à l'école italienne.

Puis vinrent :

Geminiani, *Locatelli*, violoniste réputé (Bergame, 1693, † Amsterdam 1764), compositeur de sonates, de concertos et de caprices qu'il appela *caprices énigmatiques*, contenant de grandes difficultés et des procédés nouveaux utilisés plus tard par *Paganini*.

Tartini, un autre violoniste italien, (né à Pirano en 1692, † à Padoue en 1770), a joui (1) d'une grande célébrité. Il a contribué par son talent de virtuose et par ses compositions au perfectionnement de l'art de jouer du violon. Parmi ses *concerti grossi* et ses sonates, est restée la célèbre *Sonate du Diable*. Elle fut composée après un rêve dans lequel il avait fait un pacte avec le diable, qui était à son service, lorsque ayant imaginé de lui donner son violon pour voir s'il parviendrait à jouer de beaux airs, il fut si surpris et ravi d'entendre une sonate si singulière et si belle, qu'à son réveil il essaya de composer et d'écrire ce qu'il avait entendu dans son rêve et donna à cette sonate le titre de *Sonate du Diable*.

L'astronome *Lalande* rapporte cette anecdote qu'il tenait de *Tartini*, dans un de ses ouvrages concernant son voyage en Italie. *Tartini* s'est également beaucoup occupé de la théorie de la musique et de l'harmonie

---

(1) M. Bouvet, violoniste distingué, a publié d'intéressantes études sur *Tartini* et sur la musique de chambre.

et a laissé un *Traité de Musique* dans lequel il expose ses théories sur le principe naturel des sons harmoniques produits par un son générateur. Parmi ses élèves, on cite *Nardini*, *Pasqualino Bini*, *Alberghi*, *Damenico*, *Ferrari*, *Carminati*, *Capuzzi* et les violonistes français : *Fagin* et *La Haussaye*. On lui doit également un intéressant ouvrage intitulé : *l'Art de l'Archet* (1).

Campagnoli (territoire de Bologne 1751, † Neustrelitz 1827), et *Fiorillo*, né à Brunswick d'un père italien et compositeur de musique, ont écrit des études célèbres pour violon, qui sont encore travaillées avec fruit par nos jeunes violonistes contemporains.

Viotti (Jean-Baptiste))Piémont, à Fontanetto, 1753, † Londres 1824), est considéré comme un des plus illustres chefs de l'école des violonistes modernes. Il fut l'élève de *Pugnani*, l'un des meilleurs maîtres de cette époque, à Turin où *Viotti* perfectionna son talent. Ce célèbre artiste a composé des sonates, des concertos, des morceaux de musique de chambre. Il est surtout célèbre par ses 29 concertos pour violons dans lesquels on remarque des idées abondantes, de la sensibilité et une forme qui a servi de modèle à ceux qui sont venus après lui. Les concertos de *Viotti* sont classiques dans l'enseignement du violon.

Nicolas Paganini (Gênes 1784, † Nice 1840) fut un des plus renommés violonistes au XIXe siècle en raison de l'originalité personnelle de sa virtuosité qui se jouait avec une aisance surprenante des plus grandes difficultés de mécanisme. Il a écrit des concertos et fut un grand admirateur d'*Hector Berlioz*, qu'il aida de ses propres deniers. Son élève *Camille Sivori* (Gênes 1815, † 1894) continua sa manière avec un succès considérable dans le monde entier.

En Allemagne, il faut citer : *Stamitz* (Jean-Charles), né en 1719 à Deutschbrod, en Bohême, † à Mannheim, en 1761, qui fut un des premiers compositeurs de *symphonies* qui précédèrent *Haydn*. Il composa également des concertos et des sonates pour le violon.

Spohr (Louis) fut aussi célèbre comme violoniste que comme compositeur. Il composa plusieurs concertos pour le violon, un grand nombre de quatuors, de quintettes pour *cordes*, un *nonetto* pour violon, alto, violoncelle, hautbois, clarinette, flûte, cor, basson et contrebasse ; un *ottetto* pour violon, deux altos, violoncelle, clarinette, deux cors, et contrebasse, des symphonies, de la musique religieuse et des opéras dont il est parlé dans plusieurs articles du présent ouvrage (2).

---

(1) Un de nos virtuoses célèbres de notre époque contemporaine, *M. Capet*, professeur au Conservatoire, vient de publier sur l'*Art de l'Archet* un très remarquable travail qui est un des guides les plus précieux pour les artistes comme pour les élèves.

(2) Voyez l'article *Opéra*.

La France a le droit de s'enorgueillir d'artistes de haute valeur qui se distinguèrent comme violonistes et comme compositeurs pour leur instrument. Arrivée, dans cette partie de l'art musical, après l'Italie, elle a, depuis, dépassé, sous ce rapport, celle qui naguère l'avait devancée.

C'est seulement vers la seconde moitié du XVIIIe siècle que l'on commence à constater l'existence d'une école française de violon.

Leclair (Jean-Marie), né à Lyon en 1697, † assassiné, en 1764, après un voyage en Hollande où il était allé entendre le célèbre violoniste italien *Locatelli*, fut bien supérieur aux violonistes français de son époque. Il exerça une heureuse influence sur le progrès de l'école du violon et fut un des premiers à employer avec succès la double corde. Il a composé pour le violon des œuvres de mérite parmi lesquelles des sonates dans lesquelles on remarque des procédés nouveaux d'exécution.

Gaviniès (Pierre), né à Bordeaux vers 1726 ou 1728, † à Paris en 1800, a été considéré comme le chef de l'école française du violon.

Il se fit applaudir au *Concert spirituel*, et le célèbre violoniste italien *Viotti*, l'ayant entendu, le désigna comme le *Tartini* français. Il composa pour son instrument plusieurs concertos, des sonates, et, sous le titre de *Les Vingt-Quatre Matinées*, des études dans tous les tons, qui sont un excellent ouvrage pour développer le mécanisme des élèves.

Kreutzer (Rodolphe) (1) (Versailles 1766, † Genève 1831) a écrit pour le violon des œuvres qui sont devenues classiques, parmi lesquelles des symphonies concertantes pour deux violons, une vingtaine de concertos, et des études, qui sont entre les mains de tous nos jeunes élèves contemporains.

C'est à lui que *Beethoven* dédia la célèbre sonate pour piano et violon, connue sous le nom de *Sonate à Kreutzer*.

Rode (Pierre) (Bordeaux 1774, † 1830) est également un des compositeurs pour le violon dont les concertos forment encore actuellement une des bases les plus solides de l'enseignement classique. Ancien élève du célèbre *Viotti*, il obtint des succès retentissants. *Beethoven* écrivit pour lui sa belle *Romance en fa*.

Baillot (Passy 1771, † Paris 1842), l'un des plus célèbres violonistes français, a laissé une *Méthode de violon* et *l'Art du violon*, qui est un ouvrage absolument remarquable au point de vue pédagogique et technique.

Ses concertos n'ont pas eu une vogue aussi durable que ceux de *Viotti*, *Kreutzer* et *Rode*. *Baillot* a créé une école célèbre de violon et a formé des élèves qui sont eux-mêmes devenus des maîtres, tels que :

Girard (Narcisse) (Mantes 1797, † Paris 1860); le Belge *Robberechtz*

---

(1) Il ne faut pas confondre cet artiste avec *Conradin Kreutzer* (Grand duché de Bade, 1782+1849), compositeur allemand oublié aujourd'hui.

Bruxelles (1797-1860); *Dancla* (Charles) (1) (Bagnères-de-Bigorre 1818 *Maurin* (Avignon 1822, † Paris 1894), violoniste dont le renom s'est affirmé surtout par une société de musique de chambre qu'il fonda pour faire connaître à Paris les derniers quatuors de *Beethoven*.

Le fondateur de la Société des Concerts du Conservatoire, *Habeneck* (Mézières 1781, † Paris 1849) fut également professeur au Conservatoire et se distingua surtout comme chef d'orchestre. Il forma de remarquables élèves, parmi lesquels :

Alard (Delphin) (Bayonne 1815 † Paris 1888) virtuose qui illustra l'école française du violon, ancien professeur au Conservatoire, de 1843 à 1875, et auteur de nombreux ouvrages qui eurent autrefois un succès de vogue; *Deldevez* (Paris 1817), ancien chef d'orchestre à l'Opéra et à la Société des Concerts.

Garcin, professeur au Conservatoire, compositeur et virtuose de talent.

La Belgique s'honore d'avoir donné le jour à des violonistes-compositeurs de grande renommée et parmi lesquels il faut citer *de Bériot (Charles-Auguste)*, né à Louvain en 1802, mort en 1870) dont la *Méthode de Violon*, les *Concertos*, les *Études*, les *Fantaisies*, tiennent une place honorable dans le répertoire du violon. Il épousa la célèbre cantatrice Mme Malibran.

Léonard (Bellaire 1819, † Paris 1890), élève d'Habeneck, virtuose célèbre; *Henri Vieuxtemps* (Verviers 1820, † 1881), ancien élève de de Bériot, aussi célèbre comme virtuose que comme compositeur. Les *Concertos*, son *Élégie*, sa *Polonaise*, font encore partie, de nos jours, des répertoires de nos meilleurs violonistes; puis encore *Lambert Massart* (Liège 1811, † Paris 1892), connu surtout comme professeur au Conservatoire où il forma une quantité de premiers prix qui sont devenus eux-mêmes des maîtres de l'heure présente et parmi lesquels :

Taudou; Lefort, titulaire d'une des meilleurs classes de violon au Conservatoire; *Marsick; Berthelier.*

Outre les artistes déjà cités, nommons *MM. Capet, Remy, Brun, Touche, Paul Viardot*, lesquels dirigent avec éclat l'étude du violon au Conservatoire de Paris.

Il faudrait un volume pour y introduire toute une pléiade de virtuoses remarquables qui ont illustré l'art du violon, dans ces dernières années. comme par exemple les Français *Boucherit, Thibaut*, le Belge *Ysaye*, l'Espagnol *Sarasate*, l'Allemand *Joachim*, le Polonais *Wieniawski*. Que ne puis-je les inscrire tous à cette place !...

---

(1) Comme professeur au Conservatoire, Dancla a formé d'excellents élèves. Parmi eux, *Édouard Nadaud* est un des professeurs de violon au Conservatoire de Paris depuis 1881 où son enseignement se distingue par une technie aussi solide qu'artistique.

Les *violoncellistes* les plus renommés du XVIIIe siècle furent :

En *France*, *Bertaut* (ou *Berthaud*), considéré comme le fondateur de l'école du violoncelle en France;

Cupis (François), élève du précédent, auteur d'une méthode de basse;

J.-B. Janson, élève de Bertaut;

Jean-Louis Duport (Paris 1749, † Paris 1819), élève de son frère *Duport l'aîné*, ancien élève lui-même de *Bertaut*, célèbre violoncelliste et professeur au Conservatoire de Paris, dont on connaît des sonates, des concertos, un *Essai sur le doigté du violoncelle et la conduite de l'archet avec une suite d'exercices.*

En *Allemagne*, *Baumgaertner* (J.-B.), né à Augsbourg et mort à Eichstadt en 1782, auteur d'une *Instruction de Musique théorique et pratique sur l'usage du Violoncelle.*

Au XIXe siècle : en *France :*

Lamare (Jacques-Michel Hurel de) (Paris 1772, † Caen 1823); *Baudiot*, professeur au Conservatoire de Paris et auteur d'une *Méthode de Violoncelle* très connue; *Norblin; Franchomme*, ancien professeur au Conservatoire de Paris; *Chevillard*, également ancien professeur au Conservatoire et père de l'éminent chef d'orchestre et compositeur *Camille Chevillard; Rabaud*, ancien professeur au Conservatoire, auteur d'une excellente méthode de violoncelle (1); *Delsart*, *Cros Saint-Ange*, *Loeb*, *Hecking*, *Paul Bazelaire*, remarquables virtuoses et professeurs au Conservatoire.

Nous ne pouvons, hélas ! citer tous les artistes actuels qui honorent la belle école française.

En *Allemagne :*

Bernard Romberg, né vers 1770, près de Munster, mort en 1841, chef de l'école du violoncelle en Allemagne, virtuose réputé et compositeur de *concertos* célèbres.

En *Belgique :*

Servais (Hal 1807, † 1866), l'un des plus célèbres violoncellistes modernes, a composé des concertos, des fantaisies et des études.

Littérature musicale des instruments en bois et en cuivre. — De nombreuses œuvres (méthodes, airs variés, sonates, concertos, fantaisies) ont été composées pour les instruments de cuivre et de bois.

Toutefois, depuis une vingtaine d'années, le répertoire des instruments

---

(1) Son fils, M. Henri Rabaud, dont nous parlons à l'article opéra-comique et dans le présent article, est un des maîtres contemporains les plus réputés et l'un des compositeurs qui honorent le plus notre belle école française actuelle.

à vent en bois et en cuivre s'est enrichi de nombreux morceaux d'un réel intérêt musical et conçus dans un style moderne propre à former chez nos jeunes virtuoses une excellente préparation à l'interprétation des belles œuvres contemporaines exécutées dans les orchestres lyriques ou symphoniques.

M. Théodore Dubois prit, en 1891, la succession d'*Ambroise Thomas*, comme directeur du Conservatoire de Musique de Paris, et, chaque année, il demanda à des compositeurs d'un mérite éprouvé de composer des *solos* d'instruments, pour être imposés aux différents concours de fin d'année dans notre grande école nationale. Lorsque *M. Gabriel Fauré* succéda à *M. Théodore Dubois*, il se conforma à cet usage. Tous ces morceaux, dont un grand nombre sont absolument remarquables, forment maintenant une collection précieuse pour les instrumentistes.

La symphonie. — *Symphonie* vient du grec *sun*, avec, et *phonê*, voix; c'est-à-dire ensemble de voix, de sons. Il désigne une réunion de plusieurs voix, de plusieurs instruments (1).

Au XVIIe et au XVIIIe siècle, en Italie, on appela de ce nom la musique qui était exécutée par l'orchestre seul. A la même époque, depuis *Lulli*, on fit de même en France. Les ouvertures des opéras italiens sont appelées symphonies *(sinfonia)*.

On entend plus particulièrement par ce mot un genre de composition pour un orchestre composé du *quintette à cordes :* violon (premier et second), alto, violoncelle, contrebasse; des *bois :* flûte, hautbois, clarinette, basson; des *cuivres* : tuba, trombone, trompettes, cornet à pistons, cors; *instruments de percussion :* timbales, caisse, etc. On appelle *orchestre symphonique*, un orchestre ainsi composé.

La symphonie classique (celle d'*Haydn*, de *Mozart*, de *Beethoven*) est une œuvre musicale divisée en plusieurs morceaux de caractères différents, le plus souvent de quatre : 1° un *allegro*, morceau animé, brillant, d'un style noble, quelquefois précédé d'une introduction; 2° un *andante* ou un *adagio*, d'un mouvement lent et d'un caractère expressif; 3° un mouvement de *menuet*, tirant son nom de la mesure à trois temps du menuet et transformé par *Beethoven* en *scherzo*; 4° un *finale* d'un style brillant, dans un mouvement animé, ou un *rondo* vif, dans lequel le même thème revient plusieurs fois.

La symphonie classique pour orchestre n'est autre chose que la *sonate*

---

(1) Les anciens entendaient par ce mot ce que nous appelons aujourd'hui *consonance*, c'est-à-dire la réunion de deux sons donnant l'impression de l'unité.

pour instrument seul; les différents morceaux qui la composent ont la même coupe, le même plan que ceux de la sonate, dont nous avons donné précédemment l'analyse.

La symphonie classique n'a pas été établie du même coup telle que nous venons de la décrire, elle n'a pris cette forme qu'après bien des transformations successives. Ses ancêtres sont un certain genre de pièces instrumentales qu'on nommait autrefois en Italie, *ricercari*, et en Allemagne, *partien* ou *parthien*, lesquelles se composaient de morceaux variés, d'airs de danses et de morceaux fugués, destinés à être exécutés par des violes, des basses de viole, des luths, des théorbes, enfin par les divers instruments de musique usités à l'époque.

Lorsque ce genre de compositions passa de mode, on leur substitua des morceaux coupés en deux parties d'un mouvement assez vif, suivis d'un autre morceau plus lent et d'un *rondo*, qui tirait son nom de la répétition fréquente d'un motif principal.

C'est au XVIIIe siècle que la symphonie d'orchestre et classique commença à prendre un développement progressif pour atteindre au sommet à l'aurore du XIXe, avec *Beethoven*.

L'Allemagne montra sa supériorité dans ce genre de composition, dès le XVIIIe siècle. Un nommé *Agrell*, maître de chapelle à Nuremberg, et qui mourut en 1769, publia en 1746 un premier recueil de six symphonies dont l'ensemble instrumental se composait ainsi: premier et deuxième violons, alto, violoncelle, clavecin, cor de chasse, hautbois, flûtes douces et traversières (*ad libitum*); alors que les premières symphonies ne furent d'abord composées le plus ordinairement que pour les instruments à cordes seuls.

Puis, vinrent, avant *Haydn*, les précurseurs : *Kinberger*, *Riepel*, *Mozart*, le père du grand *Mozart*, *Seiffert*, *Ditters*, *Stamitz*, *Wanhal*. *Haydn* fut considéré comme le créateur de la symphonie moderne et classique à laquelle il donna le plan de la *sonate de clavecin*. Il lui assigna le rang élevé qu'elle occupe parmi les manifestations les plus nobles et les plus importantes de l'art musical.

Haydn a composé un nombre considérable de symphonies; on en compte 120, d'inégale valeur, mais dont un grand nombre, comme la *Symphonie de la reine*, *la Chasse*, *la Militaire*, celles en *ré*, en *si bémol* et en *mi bémol*, sont de véritables chefs-d'œuvre d'invention.

Moins scolastique que *Bach* et qu'*Hændel*, dans une forme toujours pure qui laisse deviner une science profonde sous des apparences de grande simplicité, il a su rendre la musique plus accessible, par sa clarté, par sa grâce expressive et parfois toute souriante. Son orchestration est remplie d'effets nouveaux.

Mozart suivit la voie tracée par *Haydn*, en y apportant son tribut d'inventions et de richesses avec cette sensibilité pleine de charme qui caractérise sa manière. Parmi les quarante-neuf symphonies qu'on lui attribue (1), celles en *ut*, en *mi* bémol, dont le menuet est resté célèbre, et surtout celle en *sol* mineur, ont montré toute la science et la puissance expressive d'un génie créateur qui a su atteindre la perfection.

Beethoven agrandit le cadre de la symphonie, modifia certaines formes dans le plan des morceaux et substitua le *scherzo* au *menuet*. Il s'éloigna parfois des règles établies par l'usage. C'est ainsi que dans la *symphonie en ut mineur* et dans *la Pastorale*, le scherzo s'enchaîne sans interruption au finale. Il introduisit les chœurs dans le finale de sa neuvième et dernière symphonie. Avec la *Symphonie pastorale*, il ouvrit la voie au genre de la symphonie descriptive, et plaça en tête de cette œuvre une légende explicative des principaux épisodes de son œuvre.

L'usage de ces légendes explicatives avait été employé avant lui par plusieurs maîtres allemands, entre autres *Rosetti* et *Ditters de Dittersdorf*, qui eux-mêmes avaient trouvé des exemples de ce genre dans d'anciennes petites pièces imitatives pour le clavecin ou pour d'autres instruments.

Beethoven a composé neuf symphonies, toutes célèbres.

Dans la première, en *ut* majeur (1799-1800), on reconnaît l'influence de Mozart et surtout d'Haydn.

Dans la deuxième symphonie en *ré majeur* (1802), apparaît le *scherzo* substitué au *menuet*.

La troisième, en *mi* bémol, est la *symphonie héroïque* écrite sous l'empire d'un vif enthousiasme pour Bonaparte, après sa campagne d'Égypte. Elle renferme une marche funèbre célèbre.

Dans cette symphonie, Beethoven emploie pour la première fois un troisième cor.

La quatrième fut écrite vers 1806. Elle est en *si bémol*.

La cinquième, en *ut mineur* (1808), est considérée comme une des plus belles œuvres symphoniques qui aient été composées.

La sixième en *fa*, est la célèbre symphonie pastorale dans laquelle apparaît l'élément descriptif.

La septième, en *la majeur* (1812), avec son impressionnant *allegretto* dont un ralentissement dans le mouvement a fait une marche funèbre d'une expression intense.

La huitième (1812-1813), en *fa*, renferme un allegretto-scherzando substitué au mouvement lent et plein d'élégance et de finesse. Enfin, la

(1) On n'en connaît que 12.

neuvième, en *re mineur*, commencée en 1817 et terminée en 1824, est la *Symphonie avec chœurs*, avec son chaleureux et vibrant final, hymne à la joie dans laquelle apparaissent les chœurs qui apportent un élément dramatique dans la symphonie.

Après cette glorieuse trinité symphonique : *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven*, l'Allemagne a compté, dans la première moitié du XIXe siècle, des maîtres symphonistes de haute valeur, tels que *Ries*, élève de Beethoven, *Spohr*, *Ignace Pleyel* (1), élève d'Haydn, *Mendelssohn*, *Schubert*, *Schumann*, *Brahms*.

La fantaisie pittoresque et personnelle de *Mendelssohn*, dans ses cinq symphonies et surtout dans l'*italienne* et l'*écossaise*, l'abondance mélodique de *Schubert*, la sensibilité de *Schumann*, le style à la fois classique et romantique de ces trois derniers maîtres, n'ont pas été sans exercer une influence considérable sur le développement de l'art symphonique moderne.

En Italie (et avant *Haydn*), les compositeurs *Palludini* et *Sammartini*, qui vécurent au milieu du XVIIIe siècle, écrivirent plusieurs symphonies dans lesquelles (à défaut d'invention et de profondeur) se trouve une grande facilité d'improvisation.

L'Italie, dans laquelle prit naissance le *drame lyrique* et l'*opéra-buffa*, puis l'*oratorio*, resta inférieure à l'Allemagne dans l'œuvre symphonique. *Galuppi*, *Porpora*, *Joseph Steffani*, *Perez*, *Neruda*, *Martini*, s'essayèrent sans éclat dans la symphonie mais s'illustrèrent surtout dans le genre lyrique vocal.

La symphonie en France. — En *France*, *Gossec* (1733, † 1829) composa des symphonies dans lesquelles il introduisit des parties de clarinette et de basson ; mais malgré des inventions heureuses et le mérite réel de ses œuvres, il se vit éclipser par son contemporain, le grand *Haydn*.

La fondation de la Société des Concerts du Conservatoire, par *Habeneck*, en 1829, contribua à faire mieux connaître, en France, les œuvres des grands symphonistes allemands *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven*, *Mendelssohn*, *Schubert*, *Schumann* et autres.

L'audition des œuvres de ces maîtres inspira à des compositeurs français des œuvres symphoniques : *Onslow* (Clermont-Ferrand, 1784, † 1852), et plus tard *Henri Reber* (1807, † 1880), *Félicien David* (1810, † 1876),

---

(1) *Pleyel* (*Ignace-Joseph*), né près Vienne, 1757, mort près de Paris, 1831, d'abord élève de *Wanhal*, et ensuite d'*Haydn*, à Vienne, a composé vingt-neuf symphonies, quarante-cinq quatuors pour instruments à cordes, et diverses pièces de musique de chambre, trios, septuors, d'une écriture aimable et facile, mais dont la vogue n'a pas duré parce qu'il leur manquait cet effort vers un but élevé qui caractérise les œuvres des maîtres. — Cet artiste fut le fondateur de la célèbre fabrique de pianos à Paris universellement connue (1808).

Ch. Gounod (1818, † 1893), et bien d'autres s'essaient avec talent, mais sans éclat, dans la composition de symphonies, selon les formules connues.

Puis, à la fin du XIXe siècle, s'affirme un noble esprit d'indépendance dans l'art français. La symphonie, avec une forme, une allure plus libre succède à la symphonie classique.

Successivement, *César Franck* (symphonie en *ré* mineur), *Ernest Guiraud* (suite d'orchestre), *Ed. Lalo* (symphonie en *sol* mineur avec des emprunts à son opéra de *Fiesque*), *Camille Saint-Saëns* (symphonie en *ut* mineur, avec orgue), *Vincent d'Indy* (symphonie sur un thème montagnard), *Ch. Widor* (dix symphonies), et, dans ces dernières années, *Théodore Dubois* (deux symphonies), montrent toute la puissance créatrice de l'art français.

Les élèves de ces maîtres, parmi lesquels *Ernest Chausson*, *B. Godart*, *Albéric Magnard*, *Paul Dukas*, *Henri Rabaud*, *Max d'Ollone*, *Albert Roussel*, *Savard*, *Kunc*, *Silvio Lazzari*, *A. Georges*, *André Gédalge*, *Ganaye*, *Guy-Ropartz*, *Tournemire*, *Dumas*, *Sporck*, *Büsser*, *Henri Lutz*, *M*lles *Boulanger* (1), *Roger Ducasse*, *Huré*, *Inghelbrecht*, et combien d'autres que je ne puis tous nommer, hélas ! placent notre école française romantique au premier rang dans un genre de composition que l'on avait cru jusqu'alors l'apanage exclusif de l'Allemagne.

La *symphonie descriptive à programme*, dont il est parlé plus haut à propos de la *symphonie pastorale* de Beethoven, s'est approprié une forme libre dans laquelle domine l'élément poétique et dramatique. *Hector Berlioz* (1803-1869) avec la *Symphonie fantastique*, *Harold*, *Roméo et Juliette*, crée des poèmes pleins de souffle et d'élévation.

Le *poème symphonique* inspire des œuvres dans lesquelles on observe une entente merveilleuse de l'orchestre et une recherche heureuse des effets pittoresques.

On peut citer comme de beaux modèles de ce genre de composition, à notre époque moderne, *le Rouet d'Omphale*, *la Danse macabre*, de *Saint-Saëns*, *le Camp de Wallestein*, de *Vincent d'Indy* et une quantité d'œuvres de haute et noble facture dues à la plume inspirée de nos jeunes maîtres modernistes.

Musique de chambre et d'ensemble instrumental. — Nous avons déjà dit que les compositions instrumentales qui constituent une bonne part du répertoire de la musique de chambre, telles que la sonate pour

---

(1) M*lle* *Lili Boulanger*, grand prix de Rome, fut, hélas ! ravie prématurément à l'affection de ses admirateurs, à l'aurore d'une vie pleine de promesses. Sa sœur aînée, M*lle* *Nadia Boulanger* également prix de l'Institut, est une artiste de la plus haute valeur.

Le père de ces deux remarquables artistes, *Ernest Boulanger*, obtint le grand prix de Rome en 1835 et fut l'auteur applaudi des *Sabots de la Marquise* (1854) et de *Don Quichotte* (1869).

deux instruments, le *trio*, le *quatuor*, le *quintette*, le *sextuor*, le *septuor*, l'*ottetto*, le *nonetto*, le *dixtuor*, étaient construits sur le même plan que la sonate. Elles sont une des formes les plus intéressantes de la composition musicale.

Haydn, le grand maître allemand, peut aussi être considéré, sinon comme le créateur, mais comme celui qui a fixé un plan définitif au *duo*, au *trio*, au *quatuor*, pour divers instruments, en leur donnant la forme de la *sonate*.

Après lui, *Mozart* et *Beethoven* ont porté ce genre de composition à un point des plus élevés. La richesse des développements d'*Haydn*, le caractère tendre et la science profonde de *Mozart*, la hardiesse de conception et l'ardeur passionnée de *Beethoven* font de la musique de chambre de ces maîtres un monument impérissable.

Spohr, *Fesca* (Magdebourg 1789, † Ems 1826), puis *Mendelssohn*, *Schubert*, *Schumann*, également en Allemagne, ont écrit des duos, des trios, des quatuors, des quintettes, des septuors remarquables. Les œuvres de *Spohr* et de *Fesca* sont tombées dans l'abandon, mais celles de *Mendelssohn*, de *Schubert*, de *Schumann*, ont ouvert des voies nouvelles qui furent suivies par de nombreux imitateurs.

Parmi ces derniers, il faut donner une place à part à *Johannès Brahms* (Hambourg 1833, † 1897) qui devint l'élève de *Schumann*. Il a écrit dans tous les genres, hormis pour le théâtre. Ses *sextuors*, ses *quintettes*, ses *quatuors*, ses *trios*, ses *sonates*, pour cordes ou cordes et piano, un remarquable *Requiem* pour soli, chœur et orchestre (1875), sa symphonie en *ut* mineur (1876), ses cantates, ses danses hongroises d'une fantaisie rythmique particulière, sont les œuvres d'un musicien doué d'originalité et de science.

En Italie, la musique symphonique et celle de chambre n'ont laissé aucune trace lumineuse et méritant d'être signalée, historiquement parlant.

Toutefois, *Boccherini* (Lucques 1740, † 1805) s'est rendu célèbre par des quintettes à cordes dont le style, plein de grâce légère et d'une écriture facile et experte, rappelle la manière d'*Haydn*.

Actuellement, l'Italie adopte les procédés de l'art moderniste, et l'on voit une quantité de jeunes maîtres écrire des œuvres remplies de nobles aspirations. Le brillant pianiste-compositeur *Alfredo Casella* a, tout récemment, mis en lumière, dans une très intéressante conférence, toute la valeur de cette jeune et ardente école.

En France, *Antoine Reicha* (Prague 1770, † Paris 1836), avec ses quintettes pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, *Onslow* (1) (Clermont

(1) Les Allemands, contemporains d'*Onslow*, l'ont appelé le *Beethoven* français.

1784, † Paris 1852), auteur de *duos*, de *trios*, de *quatuors*, d'un *sextuor à cordes* et surtout de remarquables quintettes; *Maurice Bourges* (Bordeaux 1852, † Paris 1880), avec de belles sonates de piano et violon, ont eu leur heure de vogue.

Vers la fin du XIXe siècle, l'école française va se placer au premier rang dans la composition de musique de chambre et symphonique.

Les voies furent largement préparées par plusieurs maîtres étrangers, dans la composition d'un nouveau style de musique de chambre, dont *Beethoven* avait, du reste, jeté les premières bases dans ses dernières sonates pour pianos et dans ses derniers quatuors pour cordes.

Le compositeur scandinave *Grieg* (1843-1907), avec ses sonates pour piano et violon et son concerto en *la* mineur pour piano; le Danois *Niels Gade* (1817, † 1890); le Tchèque-Bohémien *Smetana* (1824, † 1884), compositeur de *la Fiancée vendue;* enfin les compositeurs de l'école russe dont il est parlé par ailleurs, écrivent des œuvres justement appréciées.

En France, un grand maître va tenter de rénover la symphonie et la sonate et créer une école à laquelle il donne son nom : *César Franck* (Liège 1822, † Paris 1890), avec des œuvres dans lesquelles la complexité savante de l'écriture s'allie à une pureté de forme et de pensée d'un caractère tout personnel et noblement élevé, attire à lui une quantité d'admirateurs auxquels on donna le nom de *frankistes*.

Les maîtres *Massenet*, *Théodore Dubois*, *Fauré*, *Vincent d'Indy*, *Widor*, *Pierné*, *Charles Lefebvre*, enrichissent l'art français de belles œuvres de musique de chambre.

La France se place au premier rang dans la musique de chambre et symphonique. — On voit alors surgir une jeune école nettement réformatrice, avec laquelle la France prend le premier rang dans la composition de musique de chambre et symphonique.

Nous voudrions citer tous les membres de la jeune et brillante école française, mais les limites bornées du présent ouvrage ne nous le permettent pas, à notre grand regret. Nous n'omettrons pas, cependant, d'en nommer quelques-uns : *Édouard Lalo* (1823, † 1892), chez lequel il faut admirer un style coloré et noble; *Chausson* (1855, † 1890), enlevé trop tôt pour pouvoir réaliser les plus belles promesses; *Claude Debussy* (1862, † 1918), le poétique et subtil créateur de sonorités nouvelles; *Ravel* (1875), le coloriste éblouissant de *l'Heure espagnole; Paul Dukas* (1865), le brillant virtuose de l'orchestre dans *l'Apprenti sorcier*, et de belles pièces de concert; *Guy Ropartz*, dont les œuvres révèlent une originalité inventive et ingénieuse; *Florent Schmitt*, dont nous avons applaudi un quintette et

un psaume plein de souffle ; *Edmond Malherbe*, qui a voulu *peindre* au moyen des sons et du coloris instrumental de l'orchestre, quelques tableaux célèbres ; *Albéric Magnard*, l'une des plus nobles victimes de la guerre terrible ; *Henri Rabaud*, le compositeur inspiré de *la Procession nocturne ;* et combien d'autres, comme MM. Paul Lacombe, Ladmirault, Kœchlin, Max d'Ollone, André Bloch, Silver, M. Samuel Rousseau, Camille Chevillard, Caraud, Caplet, de Bréville Bertelin, Mouquet, Gustave Samazeuilh, Déodat de Séverac, Perilhou, je ne puis tous les nommer hélas... !

Les œuvres contemporaines de musique de chambre et symphoniques font naître une époque à tendances novatrices, dans laquelle les traditions et les formules du passé sont abandonnées pour faire place à un système de composition consistant à chercher ses effets, non plus, comme auparavant, dans la correction classique de l'écriture, dans l'équilibre solidement régulier et pondéré de la forme et du plan, enfin dans le choix de mélodies bien construites, mais dans la recherche constante de variété rythmique, de coloris polyphonique et instrumental, enfin d'harmonies nouvelles où dominent le genre chromatique, puis les successions dissonantes les plus audacieuses avec l'emploi de modes inusités et de la gamme par tons.

Ces harmonies, d'une merveilleuse fantaisie, nous font entrevoir des horizons inconnus et constituent une sorte de féerie sonore d'une expression impressionnante.

Bibliographie : Deldevez, La Société des Concerts. — *Elwart,* Histoire de la Société des Concerts du Conservatoire, Histoire des Concerts populaires. — *Farrenc,* Histoire de la Symphonie. — *Oulibicheff,* Beethoven, ses Critiques, ses Glossateurs. — *Brenet,* Histoire de la Symphonie (1882). — *Bellaigue,* Un siècle de Musique française (1887). — *Victor Wilder,* Vie de Mozart et de Beethoven. — *Michell,* la Sonate pour clavier avant Beethoven. — *Prodhomme,* les Symphonies de Beethoven. — *Blanche Selva,* la Sonate. — *Dandelot,* continuation de l'Histoire des Concerts du Conservatoire d'Elwart. — *Clément Besse,* la Musique allemande chez nous. — *Louis Schneider* et *M. Maréchal,* Schumann, sa vie et ses œuvres. — *Woolett,* Histoire de la musique.

CHAPITRE X

Musique religieuse. L'Oratorio. Poèmes lyriques et Odes symphoniques.

La musique religieuse. — Depuis la plus haute antiquité, l'homme a manifesté ses sentiments d'amour pour son créateur. La musique faisait partie des principales cérémonies religieuses chez les peuples de l'antiquité païenne.

Le chant, les instruments de musique et même la danse, étaient usités dans le culte de leurs divinités. Les Indiens, les Chinois, les Égyptiens, les Hébreux, les Grecs, les Romains ont eu leur musique sacrée.

Les Grecs et les Romains avaient des hymnes pour chacun de leurs dieux.

La religion nouvelle du Christ emprunta au paganisme l'usage des chants sacrés. Les premiers prêtres de l'église catholique naissante joignaient aux prières la psalmodie et le chant des hymnes.

Il y a lieu de croire qu'au début, le chant de la nouvelle religion fut emprunté à la récitation *accentuée* des Hébreux, dans laquelle les prières et les psaumes étaient récités sur une seule note par une voix principale. Lorsque les repos ou les suspensions du texte se présentaient, on rompait la récitation soutenue au moyen de mouvements mélodiques vocaux appelés *accents* (1). Ces mouvements mélodiques vocaux, pratiqués aux suspensions ou aux repos de périodes du texte, restaient au goût arbitraire de celui qui les pratiquait (2).

Le chant des hymnes et des cantiques, qui était dit par la masse des

---

(1) On voit encore, de nos jours, dans les livres usités dans les temples israélites, les *accents musicaux* représentés par des signes placés au-dessus ou au-dessous de la lettre ou de la syllabe sur lesquelles ils influent.

(2) *Adrien de la Fage,* Cours complet de plain-chant.

assistants, devait probablement se chanter sur les airs populaires du temps ou avec une musique conforme au rythme des Grecs, puisque ces pièces étaient en vers et que la musique vocale des Grecs et des Latins dépendait immédiatement de la poésie.

Au IVe siècle, l'empereur romain *Constantin* adopte la nouvelle religion chrétienne.

Rit ambrosien. — Le rituel liturgique avec ses règlements commence à s'établir.

On voit alors apparaître le chant *antiphonique*, déjà en usage depuis longtemps dans l'ancienne Grèce, et le *chant responsaire*, tous les deux consistant, sous différentes formes, dans la répétition par une masse de chanteurs ou d'assistants d'un verset, d'une partie de psaume dite auparavant par un prêtre officiant ou par un chantre principal. Cet usage fut établi par l'évêque de Milan, *saint Ambroise*, qui naquit vers 340 et mourut vers 397.

Il se répandit dans toute l'église d'Occident. Saint Ambroise s'occupa activement de l'organisation du chant dans son église. Il choisit pour sa liturgie, dans le système musical des Grecs, quatre échelles qui se caractérisaient par la place qu'occupait le demi-ton dans la série diatonique et qui furent assimilées aux modes *dorien*, *phrygien*, *éolien* et *mixolydien* de la musique grecque.

On donna le nom de *rit ambrosien* aux usages du culte introduits du vivant de cet évêque dans l'église chrétienne (1).

Au Ve siècle, les empereurs romains sont à Byzance. L'église romaine s'organise, et des discordes dans la chrétienté sont créées par les schismes des églises d'Orient, d'où résultent des luttes sur le caractère à donner aux chants religieux, les uns n'excluant pas le rythme, les autres voulant, au contraire un chant uni auquel on donne le nom de *plain-chant* et un art plus simple, moins sensuel.

Le chant religieux pénètre dans tous les pays où se répand la nouvelle religion avec les manières appartenant aux différentes liturgies existant au VIe siècle.

Le plain-chant grégorien. — Vers la fin du VIe siècle, le pape saint-Grégoire-le-Grand, élu en 590, va donner au chant liturgique romain la forme définitive qui fut généralement adoptée et qui, avec quelques modifications, sert encore de nos jours dans la plus grande partie des églises

(1) Voir l'article *Mélodie*.

catholiques. Ce fut sous le pontificat de saint Grégoire que fut établie à Rome une école de chantres et que fut créé un *centon antiphonique* ou recueil de chants liturgiques. De longues controverses ont eu lieu, sans que rien de définitif ait pu être établi pour fixer la part prise par saint-Grégoire dans la composition de ce centon. Ce qu'il y a de certain, c'est que, sous l'impulsion de ce grand pape, le chant religieux prit un développement considérable et se régularisa définitivement, sous le nom de *plain-chant grégorien*, du latin *planus cantus* qui signifie *chant uni*, parce que la musique de plain-chant se compose de sons de durée égale ou presque égale (1).

Aux quatre modes du rit ambrosien, qui prirent la qualification de *modes authentiques* (2), on ajouta, sous le pontificat de saint Grégoire et sous son impulsion, quatre autres modes que l'on avait fait dériver des premiers et auxquels on donna le nom de *modes plagaux* (3).

Messes en musique. — A mesure qu'une civilisation plus affinée s'introduisait dans les mœurs des peuples de l'Occident, parallèlement avec les progrès qui s'opéraient progressivement dans toutes les sciences et dans tous les arts, les hommes, poussés par un impérieux besoin d'impressions sans cesse renouvelées, travaillèrent à donner des formes variées et nouvelles à tout ce qui pouvait flatter et séduire leur esprit et leurs sens.

La musique religieuse dut suivre cette impulsion irrésistible vers des transformations qui se manifestèrent au moyen d'éléments plus compliqués que ceux précédemment connus et qui lui étaient fournis par les inventions successives de la science harmonique et instrumentale.

C'est alors que les chants de l'église catholique s'enrichirent de compositions autres que le plain-chant et que l'usage des *messes en musique* commença à prendre naissance.

Musique farcie. — Lorsque la musique à plusieurs parties formant harmonie, et connue au moyen âge sous le nom de *déchant* (*discantus*, chant double), pénétra dans le chant ecclésiastique, les premiers compositeurs des messes en plusieurs parties établirent leur travail harmonique sur diverses pièces de plain-chant de l'office liturgique, telles que celles du *Kyrie* ou du *Credo* ou du *Sanctus*. La phrase adoptée prit le nom de partie de *ténor* (du latin *tenere*, tenir), parce qu'elle *tenait* le chant principal. Or, on vit apparaître un usage bizarre consistant à placer la mélodie d'une

---

(1) Voyez l'article : *Mélodie* et celui sur l'*Enseignement*.
(2) Du grec *autos*, lui-même. Modes qui ont lieu avec leurs propres éléments.
(3) Du grec *plagios*, à côté. Modes qui dérivent d'autres modes.

chanson populaire et profane à la partie de *ténor*, qui servait de partie principale qu'on harmonisait. *Un déchant* accompagnait cette mélodie et on lui attribuait les paroles latines de la pièce religieuse. C'est ainsi que des chansons profanes et amoureuses comme : *O Vénus, la belle, Baise-moi, ma mie, A l'ombre d'un buissonet, Adieu, mes amours, l'Homme armé, l'Ami Baudichon etc.*, servaient de thèmes principaux sur lesquels s'établissait le travail harmonique.

On entendait donc à la fois les paroles latines liturgiques et celles en langue vulgaire, de la chanson populaire et profane. Enfin, on désignait les messes construites d'après ce système par le titre même de la chanson employée dans ce ridicule procédé. En sorte que les titres de ces messes étaient : la messe de *Vénus la belle*, la messe de *Baise-moi, ma mie*, celle de *l'Ombre d'un buissonet*, celle de *l'Homme armé* ou celle de *l'Ami Baudichon*, etc.

Ce genre de musique prenait le nom de *musique farcie*, mot que le glossaire de *Ducange* fait dériver du latin *farcire*, qui veut dire : fournir, remplir, entremêler.

Cet usage fut probablement introduit à Rome par les premiers contrapontistes de l'école franco-belge (école néerlandaise) qui se répandirent en Europe et furent appelés à diriger la musique des chapelles des rois, des princes, des grands-ducs et, aussi, celle du Vatican à Rome.

On cite les messes et les motets en musique farcie de *Josquin Després*, de *Brunel*, musiciens de l'école franco-belge, qui avaient été appelés à la chapelle du pape, puis la messe que le célèbre *Palestrina* (1) avait composée sur le thème de la chanson de *l'Homme armé. La musique farcie* finit par être interdite par les autorités ecclésiastiques en raison de son caractère si peu conforme à la dignité du culte. C'est alors que *Palestrina*, qui dirigeait la musique de la chapelle du pape, à Rome, soumit à l'examen de celui-ci et à celui des cardinaux, plusieurs messes en musique de sa composition dans lesquelles le texte liturgique était seul employé et qui renfermaient des qualités musicales si grandes et empreintes d'un caractère religieux si profond, qu'elles furent immédiatement adoptées pour remplacer les messes en musique farcie.

La musique de *Palestrina* créa le *style palestrinien* et fut le chant du cygne de la musique vocale polyphonique et contrapontique qui avait été mise en honneur par les maîtres de l'école franco-belge néerlandaise. Les œuvres de ces maîtres, dont l'éclat atteignit son apogée au XVIe siècle, formaient des symphonies vocales du style scolastique le plus élevé.

---

(1) Voyez les lignes sur *Palestrina* et la *musique palestrinienne*.

Les Flamands *Josquin Despré, Goudimcel, Roland de Lattre*, les Italiens *Palestrina, Allegri* (Rome vers 1560 † 1652), le compositeur inspiré d'un fameux *Miserere*, l'Espagnol *Vittoria* (Avila vers 1540, † vers 1608), provoquent encore l'admiration par leur science profonde dans l'art de disposer les différentes parties vocales et par l'expression si intense qu'ils savaient obtenir avec une harmonie basée sur le système unitonique du plain-chant, à côté duquel va régner bientôt, au premier rang, dès le début du XVIIe siècle, la musique profane avec sa tonalité *moderne* omnitonique et modulante.

Cette musique profane, passionnée, mondaine, prend alors des développements rapides et voit ses procédés pénétrer dans la composition de la musique religieuse. La musique *a capella* palestrinienne, qui était chantée sans accompagnement d'instruments de musique, se vit bientôt préférer une musique construite avec les éléments nouveaux de la musique dramatique passionnée qui venait de naître. Les orchestres d'instruments de musique accompagnèrent alors les voix.

Un nombre considérable de messes, de psaumes, de motets, vont, désormais, voir le jour et inspirer à des compositeurs de génie des œuvres de la plus grande beauté. Il est impossible de les citer toutes, mais il faut cependant mentionner quelques-unes des plus célèbres.

En Italie, *Pergolèse* (Jesi 1710, † 1736) écrit son célèbre *Stabat Mater*, œuvre intermédiaire entre la musique religieuse scolastique et la musique mondaine modulante.

Les psaumes de *Marcello* (Venise 1686, † 1739), les œuvres d'*Alexandre Scarlatti* (Trapani 1649, † 1725), de *Durante* (Royaume de Naples 1684 † 1755), de *Léo* (Royaume de Naples 1694, † 1746), de *Zingarelli* (Naples 1752, † 1837) au XVIIIe siècle, et, plus tard, de *Rossini*, au XIXe siècle, dont un *Stabat* d'un style plus théâtral que réellement religieux, a eu son heure de gloire, puis de *Verdi*, avec son *Requiem*, sont classés parmi les œuvres les plus intéressantes de la musique religieuse italienne.

En Allemagne, le grand *Sébastien Bach*, avec sa messe en *si* mineur, dans laquelle le style fugué atteint les plus hauts sommets; *Haydn*, le compositeur des *Sept paroles du Christ; Mozart*, avec son suave et mélodieux *Ave, Verum* et son *Requiem* (1); *Beethoven*, avec sa messe sacrée d'un caractère grandiose, et tant d'autres dotent l'art religieux d'œuvres immortelles.

En France, *de Lalande* (Paris 1657, † 1726), maître de chapelle à la cour

---

(1) *Mozart* mourut sans avoir terminé cette belle œuvre. Son élève, *Sussmayer* (1766 † Vienne, 1802), s'acquitta de cette pieuse mission.

de Louis XIV et à celle de Louis XV; *Dumont* (1610-1684), qui composa plusieurs messes dans le caractère du plain-chant, et dans l'une desquelles se trouve le célèbre *Credo* de *Dumont; Gossec* (1733, † 1829); *Cherubini*, dont la messe écrite pour le sacre de Charles X est considérée comme un chef-d'œuvre; puis, pendant le XIXe siècle, *Adolphe Adam*, *Ambroise Thomas*, *Dietch*, *Niédermeyer*, *Gounod*, *César Franck*, *Saint-Saëns*, *Théodore Dubois*, *Samuel Rousseau*, *Lenepveu*, *Gabriel Fauré*, *Widor* et bien d'autres maîtres ont consacré une part importante de leurs travaux à la composition de musique religieuse.

A la vérité, cette musique, qualifiée religieuse, emprunte à la musique profane la plupart de ses moyens, de ses éléments, de ses procédés, ce qui contribue à lui donner parfois un caractère plus mondain que réellement religieux. Cet état de choses a fait naître dans l'esprit d'un certain nombre de catholiques, le désir de ne voir usiter dans les exercices du culte que le plain-chant intégral grégorien, plus conforme, selon eux, au vrai sentiment religieux.

D'intéressantes tentatives de reconstitution du plain-chant grégorien ont eu lieu vers la fin du XIXe siècle pour se poursuivre avec un zèle des plus vifs. Parmi celles-ci, il faut donner une mention particulière à la *Société des Chanteurs de Saint-Gervais*, fondée par *Charles Bordes* (1), musicien distingué enlevé trop tôt à l'art religieux et qui s'est fait, dans toute la France, l'apôtre éclairé du chant grégorien.

Il faut également citer les travaux remarquables des révérends pères Bénédictins de Solesmes, puis *les Mélodies grégoriennes* du révérend père don Pothier et les ouvrages sur le chant romain-grégorien de *M. Gastoué*, dans lesquels les anciennes notations neumatiques et du plain-chant, ainsi que l'art d'interpréter le chant religieux d'après les anciennes traditions, sont étudiés avec une lumineuse érudition.

Le choral. — En Allemagne, où le protestantisme prit naissance au XVIe siècle, les ministres de la nouvelle religion ont établi l'usage de faire chanter au peuple, dans les temples, des cantiques en langue vulgaire.

Ces cantiques à plusieurs voix prennent le nom de *chorals*.

L'usage des chorals s'étendit dans tous les pays où la nouvelle religion fut adoptée.

Le génie universel du grand maître allemand *J.-S. Bach* s'exerça également dans la composition de *chorals*.

Le réformateur religieux allemand *Martin Luther* (Eisleben en Saxe 1482

(1) Né à Vouvray en 1863, mort à Paris en 1909.

† 1546) qui favorisa l'exercice du chant en chœur par le peuple, assemblé dans les temples, composa lui-même des chorals, et le premier livre de cantiques évangéliques publié par *Luther* et *Walther*, parut en 1524 (1).

Le compositeur *Meyerbeer* a utilisé un choral de *Luther* dans son opéra *les Huguenots*.

L'oratorio. — A côté de la musique religieuse usitée dans les églises pour les exercices du culte, à côté, aussi, de la musique mondaine et passionnée exécutée dans les théâtres, nous allons voir apparaître *l'oratorio*, qui va emprunter à la musique religieuse son caractère mystique, et à la musique de théâtre quelques-uns de ses éléments constitutifs.

L'oratorio est formé de solos, de morceaux à plusieurs voix, de chœurs et de musique d'orchestre. C'est, avant tout, une œuvre musicale, mais jamais théâtrale (2). On en attribue communément l'invention au Florentin saint Philippe de Néri, fondateur de la Congrégation de *l'Oratoire* en 1548, lequel voulait éloigner les habitants de Rome des plaisirs et des chants licencieux, surtout pendant le carême, fit composer par les meilleurs poètes et compositeurs de son temps, des *cantiques spirituels*, qui attirèrent en effet la foule. Les *Laudi spirituali* (cantiques spirituels) composés par *J. Animuccia* pour la Congrégation de l'Oratoire fondée par saint Philippe de Néri, furent l'origine de *l'oratorio* qui prit son nom du lieu même où il était exécuté et devint, dans son développement progressif, une forme de drame (3). *Animuccia* mourut à Rome vers 1571 et eut pour successeur comme maître de chapelle au Vatican, le célèbre *Palestrina* (1524, † Rome 1594), qui composa pour l'Oratoire de saint Philippe de Néri un grand nombre de cantiques spirituels.

La Rapprezentazione di Anima e di corpo du compositeur italien *Emilio del Cavaliere*, exécutée à Rome à l'Oratoire de Sainte-Marie en 1600, est un des premiers drames religieux dans lesquels le dialogue musical prend la forme du *récitatif mesuré*, qui n'est pas encore *l'air* proprement dit, mais à la création duquel *E. del Cavaliere* a contribué avec *Jacques Peri* et *Caccini*, autres compositeurs du même temps. (Fin du XVIe siècle et commencement du XVIIe) (4).

Tous les grands maîtres de l'Italie et de l'Allemagne se sont distingués dans la composition pour musique religieuse et dans l'oratorio.

Parmi les oratorios que l'on doit citer comme modèles de cette partie si

---

(1) *Dictionnaire du plain-chant* de d'Ortigue, p. 76.
(2) On l'a également appelé *opéra-spirituel*.
(3) En italien, oratoire se dit *oratorio*.
(4) Voyez l'article sur l'*Opéra*.

intéressante de la composition musicale, il faut donner une admiration particulière aux œuvres suivantes :

La Passion de *Jean-Sébastien Bach* (Eisenach 1685, † Leipsik 1750), l'une des plus belles et des plus puissantes conceptions du grand maître allemand;

Les oratorios et cantates :

Le Messie, Judas Macchabée, Athalie, Samson, les Fêtes d'Alexandre, d'*Haendel* (Halle en Saxe 1685, † Londres 1759) (1).

Jean-Sébastien Bach et *Haendel,* tous les deux contemporains et Allemands, ont également poussé aussi loin et aussi haut que possible l'art du style fugué et de la polyphonie vocale et instrumentale. Ils diffèrent cependant entre eux par plusieurs points qu'il est intéressant de noter.

J.-S. Bach compose parce qu'il y a en lui une force créatrice qui l'entraîne impérieusement à écrire; mais il écrit pour donner satisfaction à cet entraînement de nature et sans se préoccuper de l'effet à produire où du succès qu'il tirera de son œuvre. Celle-ci étant terminée, il la ait entendre à une réunion intime de famille et d'amis, puis il la place dans un carton où successivement viennent se joindre à celle-ci d'autres œuvres conçues et entendues dans les mêmes conditions.

Haendel est une sorte de souverain puissant chez lequel existe une constante préoccupation de mettre tout en œuvre pour faire briller l'éclat de sa majesté. Il aime le grandiose, le pompeux, et sa muse se plaît à recueillir les suffrages du plus grand nombre.

Chez *Bach,* l'écriture harmonique est des plus complexes, chaque partie conserve sa personnalité propre, tout en s'adaptant aux autres parties pour former un ensemble harmonique dans lequel se révèle une science profonde qui ne redoute pas parfois quelques chocs dissonants d'une audace toute géniale.

La science d'*Haendel* est faite de clarté; elle charme par son aisance euphonique.

Les compositions à double chœur de ces maîtres sont pleines de grandeur et de majesté. L'effet puissant résulte de la disposition des voix. Il faut ensuite donner toute son admiration à *la Passion,* de l'Italien *Jomelli.* (Arezza 1714, † Naples 1774).

Ce maître s'écarta parfois de l'art religieux tel que l'avaient compris les compositeurs de l'école de *Palestrina* et y porta une expression plus vive des sentiments mondains tout en conservant la plus noble pureté.

La Création du Monde, d'*Haydn* (Rohrau 1732, † Vienne 1809), fut exécu-

---

(1) On écrit aussi *Händel.*

tée la première fois à Vienne en 1798. *Haydn* avait alors 63 ans. Le succès obtenu par cette belle œuvre l'engagea à composer un autre ouvrage dans le même genre et intitulé *les Quatre Saisons*, dont l'exécution eut lieu à Vienne le 24 avril 1801. Ces deux cantates religieuses appartiennent au genre descriptif. Le génie inventif d'*Haydn* s'y est manifesté avec une préoccupation constante du coloris instrumental et vocal.

C'est le soir de l'audition de *la Création du Monde* à l'Opéra de Paris (3 nivose an IX — 2 décembre 1800), qu'eut lieu l'attentat contre *Napoléon Bonaparte*, connu sous le nom de l'*Affaire de la Machine infernale*, rue Saint-Nicaise, pendant le trajet en voiture du premier consul qui se rendait à l'Opéra pour entendre le chef-d'œuvre d'*Haydn*, rapporté de Vienne par le pianiste-compositeur *Steibelt*.

Le Sacrifice d'Abraham, du célèbre maître italien *Cimarosa*, le *Jésus-Christ au Mont des Oliviers* de *Beethoven*, *Paulus* et *Élie*, de *Mendelssohn-Bartholdy* (Hambourg 1809, † Leipsig 1847), sont également classés parmi les plus beaux modèles d'oratorios, dans le style classique.

Il ne faut pas oublier de citer *le Paradis et la Peri* (1844), de Robert Schumann, qui est plutôt une sorte de poème lyrique qu'un oratorio, et dans lequel se remarquent la science classique et en même temps la fantaisie romantique qui ont caractérisé la manière de ce célèbre maître allemand.

Bibliographie: (Anciens) *Dom Jumilhac*, La Science et la Pratique du plain-chant (1673). — *L'abbé Lebeuf*, Traité sur le Chant ecclésiastique (1741). *D'Ortigue*, Dictionnaire de plain-chant (1860).

(Modernes) *Castil-Blaze*, La Chapelle des Rois de France. — *Adrien de la Fage*, Cours complet de Plain-Chant (1855). — *De Coussmacker*, Danses liturgiques au moyen âge. — *Gevaert*, les Origines du Chant liturgique (1870). — *Paul Rougnon*, Manuel et Dictionnaire de Musique liturgique. — *Félix Clément*, Histoire de la Musique religieuse 1870). — *Gasloué*, l'Art grégorien. — *Maurice Emmanuel*, Histoire de la langue musicale.

Poèmes lyriques. — *Le drame lyrique* de théâtre et *l'oratorio*, entendus dans les églises ou dans les salles de concert, ont donné naissance à un genre de compositions musicales destinées à être exécutées plus particulièrement dans les salles de concert. Tels sont : *la Légende sacrée*, *le Drame sacré*, *la Scène biblique*, *le Mystère*, *la Trilogie sacrée* qui prennent leurs sujets dans la Bible, dans l'histoire religieuse et sacrée et tiennent, à cause de cela, de *l'oratorio ;* puis *l'ode-symphonie*, *la cantate*, dont les sujets profanes, symboliques, allégoriques ou pittoresques, sont des sortes d'opéras de concert.

Citons parmi ces genres d'œuvres, qui, à part la cantate, appartiennent à l'époque moderne :

La Fuite en Égypte (Paris 1853), mystère en style ancien, d'*Hector Ber-*

lioz, l'Enfance du Christ (Paris 1854), trilogie sacrée, *la Damnation de Faust*, légende du même compositeur, que les concerts *Colonne*, à Paris, ont popularisée, *le Désert*, ode-symphonie (Paris 1844) de *Félicien David*, qui marque une date célèbre dans le genre oriental, pittoresque et imitatif; *Moïse au Sinaï*, oratorio (Paris 1846), *Christophe-Colomb*, ode-symphonie, *l'Eden*, mystère du même (Paris 1848).

Tobie, oratorio, *Gallia*, cantate (Londres 1871), *Mors et Vita* de *Gounod; Marie-Magdeleine*, drame sacré (Paris 1873), *Eve*, mystère (Paris 1875), *la Vierge*, légende sacrée de *Massenet; les Béatitudes* et *Rédemption, Ruth et Booz*, de *César Franck; le Déluge* de *Saint-Saëns*, et toute une série d'œuvres plus modernes dont plus tard l'histoire proclamera la valeur.

Le poème lyrique, tour à tour descriptif, symbolique, allégorique, mystique, offre aux compositeurs des éléments incomparables de richesse et de variété au moyen desquels ils peuvent déployer toute leur science, toutes les ressources de leur imagination inventive et toute la fantaisie subtile et innovatrice de l'art moderniste.

Musique de scène. — Une forme de composition musicale qui a permis à un grand nombre de compositeurs d'exercer leur inspiration et leur science, a consisté à écrire des ouvertures, des entr'actes, de la musique descriptive de scène dans des pièces de théâtre : drames ou tragédies. Cette musique sert d'accessoire à une œuvre littéraire.

Elle doit être appropriée au sujet et préparer l'auditeur aux sensations que l'œuvre littéraire et dramatique fera naître en lui (1).

De cette forme d'art, sont nées des œuvres remarquables, au nombre desquelles sont devenues célèbres : la musique composée par *Beethoven*, pour le *Comte d'Egmont*, tragédie de *Gœthe*, pour *Coriolon, les Ruines d'Athènes, le Roi Étienne. Hermann et Dorothée, Faust* de Gœthe, *Manfred* de Byron, ont inspiré de belles ouvertures à *Robert Schumann*.

Mendelssohn a composé pour *le Songe d'une nuit d'été* de *Shakspeare* une ouverture et de la musique de scène, pleines de fantaisie poétique et de coloris orchestral. Il faut également citer, de Mendelssohn, les ouvertures de *la Grotte de Fingal* et de *Ruy-Blas*. Les œuvres de *Mendelssohn* ont exercé une sérieuse influence, et, dans la seconde moitié du XIXe siècle, un grand nombre de compositeurs se sont inspirés de la manière et du style de ce maître.

---

(1) A la fin du XIXe siècle, une tentative analogue eut lieu avec des *adaptations*, consistant à commenter musicalement une pièce de vers simultanément avec la récitation de cette pièce. *La Fiancée du Timbalier* de *Victor Hugo*, avec adaptation musicale de *Francis Thomé*, fut une des premières à obtenir un succès de vogue.

Citons encore la musique de scène pour *l'Ulysse* du poète Ponsard, par *Gounod ;* celle si poétiquement conçue par *Georges Bizet*, pour *l'Arlésienne*, d'Alphonse Daudet; enfin la musique composée par *Massenet* pour les *Erinnyes* du poète *Leconte de Lisle.* Ces œuvres ont démontré, une fois de plus, toute l'éloquence descriptive et expressive de la musique d'orchestre lorsqu'el'e est créée par un compositeur habile et inspiré. Nos meilleurs maîtres contemporains ont écrit des pages d'une richesse harmonique éblouissante.

Leurs œuvres seront signalées par les historiens futurs, qui trouveront dans notre art musical actuel d'abondants sujets d'études admiratives.

CHAPITRE XI

Musique de Danse et de Ballet.

La *danse* et la *musique* ont toujours vécu simultanément, parce qu'elles sont établies sur un même élément constitutif : le *rythme*. Dans la danse, les mouvements rythmés du danseur correspondent aux subdivisions rythmiques de la mesure musicale.

Fig. 28. — La Danse.

La danse fut usitée dès la plus haute antiquité. Les monuments antiques nous montrent des danseurs accompagnés de joueurs d'instruments. Les premières danses ne furent pas seulement usitées comme divertissement; elles paraissent avoir eu également un caractère religieux. Les danses sacrées furent usitées chez les Égyptiens, les Pélasges, les Hébreux, les Grecs, les Romains. On parle également chez ces différents peuples de danses guerrières et armées.

Nous n'avons voulu nous occuper dans le présent ouvrage que de la partie purement musicale qui se rattache à la danse.

La nouvelle Église du Christ adopta dès son début l'usage de la danse accompagnée de chants dans les cérémonies de son culte.

Au moyen âge, *la Fête de l'Ane*, qui commémorait l'étable de Bethléem où naquit l'Enfant Jésus, la fuite en Égypte pendant laquelle la Vierge Marie était montée sur un âne, enfin l'entrée de Jésus-Christ à Jérusalem monté sur un âne, et *la Fête des Fous*, sont restées célèbres par la naïveté qui présidait à leur célébration et aussi par leurs manifestations grossières qui les firent interdire, en 1445, par le roi Charles VII.

On a peu de documents sur l'art du théâtre et de la danse dans les commencements du moyen âge.

A la vérité, la danse, telle qu'elle fut pratiquée par les anciens et au début du moyen âge, ne constitue pas encore les éléments du *ballet* (1) *théâtral.*

Naissance du ballet de cour. — Il faut arriver au XVe siècle pour signaler des ballets composés de danses graves avec des personnages mythologiques ou bibliques ou historiques.

Les rois et leurs cours dansaient dans ces ballets. Lors de la Renaissance, on dansa des ballets aux festins somptueux. A partir de cette époque, le ballet théâtral prit plus de développement, et fut divisé en plusieurs parties, en plusieurs *actes* contenant chacun un certain nombre d'*entrées.* Les *entrées* étaient et sont encore les parties d'un ballet, et l'on dit *danser une entrée*, comme on dit *jouer une scène, chanter un air* dans un opéra.

L'Italien *Bergonza di Botta* donna une impulsion nouvelle au ballet, vers la fin du XVe siècle, dans une fête, à Tortona, en Italie, en l'honneur de *Galeazzo, duc de Milan*, et d'*Isabelle d'Aragon*, sa nouvelle épouse. A partir de cette époque, le ballet entra en très grande vogue en Italie, mais finit par perdre la faveur des Italiens. Il retrouva tout son éclat en France.

Plus tard, on introduisit le chant dans les ballets et *Catherine de Médicis* fit monter des ballets poétiques à la cour de France.

Le 15 octobre 1581, le ballet de *Circé* ou *Ballet comique de la Reine*, est représenté au Louvre, à Paris, après un festin donné à l'occasion des noces du duc de Joyeuse et de Mlle de Vaudemont, sœur de la reine. Le plan du spectacle dramatique mêlé de musique chantée et de danse, donné sous le titre de *Ballet de la Reine*, fut conçu par *Baltazarini*, connu en France sous le nom de *Beaujoyeux*, musicien italien amené du Piémont à Paris, en 1577, par le maréchal de Brissac, à la reine Catherine de Médicis, qui le nomma intendant de sa musique. Henri III le chargea des fêtes de sa cour. On croit que *Baltazarini* (Beaujoyeux), qui était un des meilleurs violonistes de son temps, ne fut pas seul à composer les airs de ce ballet et que plusieurs musiciens du temps et au service du roi, parmi lesquels *Salmon* et *Beaulieu*, travaillèrent à la composition musicale du *Ballet de la Reine.*

Ce *Ballet de la Reine* joue un rôle important dans l'histoire de l'opéra, parce qu'il contenait, dans une forme primitive, tous les éléments qui devaient constituer plus tard le drame lyrique ou opéra : chant, danse, décorations, machines.

---

(1) Le mot *ballet* dérive du vieux verbe français *baller* ou de l'italien *ballare*, qui veulent dire *danser*, se *réjouir.*

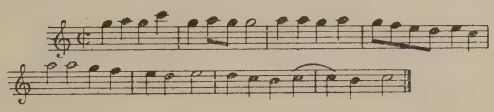
Le chœur théâtral. — On y entendit des chœurs. Plus tard, le musicien français *Cambert* employa le chœur dans nos premiers opéras. Le chœur dramatique est, croit-on, d'invention française. Lorsque Mlle de Valois, fille du régent Philippe d'Orléans, épousa le duc de Modène en 1719, étonnée de ne pas entendre de chœurs dans les opéras italiens, elle fit venir de Paris des choristes qui débutèrent à l'opéra de Modène. Le musicographe *Castil-Blaze* dit que ce furent les premiers qu'on entendit en Italie dans les opéras.

La magnificence avec laquelle fut monté le *Ballet de la Reine* fut prodigieuse et coûta au roi Henri III plus d'un million.

L'Estoile, en parlant des fêtes de ce temps-là, cite « le *Ballet de Circé* et « de ses nymphes, le plus beau, le mieux ordonné et exécuté qu'aucun « d'auparavant » (1).

Voici un air de ce ballet appelé *le Son de la Clochette.* A cette époque, on appelait *son* ce que nous nommons aujourd'hui *air, motif* (2).

Le son de la clochette auquel Circé sortit de son jardin.



Sous Henri IV, la danse fut très en faveur. Tous les ballets dansés à la cour des rois de France, à cette époque, prirent le nom de *ballets de cour.*

Au début du XVIIe siècle, les intermèdes-ballets de *Benserade* obtinrent une grande vogue. Puis vinrent les *comédies-ballets*, comme l'*Andromède* de *Pierre Corneille*, et *le Mariage forcé* de *Molière*, dans lesquels la danse et le chant sont subordonnés au récit dramatique.

Louis XIV avait la passion de la danse théâtrale. Parmi les nombreux ballets dansés par lui on distingue : *le Triomphe de Bacchus*, *le Temps*, *les Plaisirs*, *l'Amour malade*, *Alcibiade*, *les Amours déguisés*, et quelques comédies-ballets de Molière. Beaucoup de pièces de ce genre ne portaient d'autres titres que celui de *Ballet du Roi.* Le ballet de *Flore* fut le dernier dans lequel il dansa (3).

Le poète *Quinault* (1635-1688) donna une nouvelle forme au ballet en composant des opéras-ballets dont le succès fut très grand à la cour de

(1) *Les Origines de l'Opéra*, ouvrage de *Ludovic Celler* (1868), donne des détails intéressants sur ce ballet et sur son importance historique.

(2) V. l'article *Mélodie.*

(3) On prétend que certains vers, dans le *Britannicus* de Racine, ne furent pas étrangers à l'abandon de ce frivole plaisir.

Louis XIV et où la danse n'était qu'un divertissement accessoire. A cette époque, en 1681, le compositeur *Lulli* devint le collaborateur musical de *Quinault*.

Le 15 avril 1681 eut lieu la première représentation du ballet *le Triomphe de l'Amour*, poème de Benserade et Quinault, musique de *J.-B. Lulli*, à l'Académie royale de musique de Paris. Ce ballet avait été dansé pour la première fois à la cour du château de Saint-Germain-en-Laye le 21 janvier 1681.

La première représentation de ce ballet n'est mentionnée dans cet ouvrage qu'en raison de l'intérêt historique qui y est attaché. C'est en effet, dans *le Triomphe de l'Amour* que *Lulli* introduisit les danseuses sur le théâtre et ce fut la première fois qu'on les vit sur une scène parisienne. Le succès obtenu, à la cour du château de Saint-Germain-en-Laye, par le mélange des danseurs des deux sexes, donna à *Lulli* l'idée de cette innovation qui fut fort goûtée par les uns et fut au contraire, pour certains esprits timorés, un objet de scandale.

En 1657, on avait fait une première tentative dans un théâtre parisien situé rue Vieille-du-Temple, au Marais, et un rôle de femme avait été joué par une femme, mais cette fantaisie avait été mal accueillie. Les rôles de femme continuèrent donc, comme par le passé, à être remplis par des hommes déguisés et ce fut seulement en 1681, que l'Académie royale de musique (Opéra) dont Lulli était le directeur-fondateur, reprenant la tentative malheureuse du théâtre du Marais, parvint à faire accepter des femmes pour des rôles de femmes.

Le ballet-pantomime. — Au XVIIIe siècle, va naître le *ballet-pantomime*, tel que nous le possédons aujourd'hui, et dans lequel, pour représenter une action, les acteurs ne parlent ni chantent, mais jouent la pantomime et dansent, tandis que la symphonie instrumentale y tient lieu de la parole et du chant. Ce fut le célèbre chorégraphe *Noverre* (Jean-Georges), né à Paris le 29 avril 1727, qui donna le premier une action dramatique au *ballet-pantomime* (1). Ce genre de ballet fit son entrée à l'*Académie de musique*, à Paris, dans une tragédie lyrique : *Ismène et Isménias* (de Laujon et de Laborde), représentée le 11 décembre 1770 et dans laquelle fut intercalée une scène de *Médée et Jason*, ballet-pantomime de Noverre. Ce maître avait déjà fait connaître cette nouvelle forme de ballet au Théâtre forain de l'Opéra-Comique sous la direction de *Monnet* (2).

---

(1) Dès l'année 1708, la duchesse du Maine avait conçu l'idée de ce genre de ballet et fait mimer par deux danseurs de l'Opéra la scène finale du quatrième acte d'*Horace* de P. Corneille. Cet intermède mis en musique par le musicien *Mouret*, figura souvent parmi les divertissements des « *Nuits de Sceaux* ». La duchesse du Maine habitait le château de Sceaux.

(2) V. l'article : *Opéra-comique*.

Vers la fin du XIXe siècle, quelques compositeurs distingués ont composé des œuvres dans

Mlle de Camargo (Bruxelles 1710, † 1770), danseuse célèbre au XVIIIe siècle, entre à l'Opéra. Dans *Pyrame et Thisbé*, tragédie lyrique en cinq actes et un prologue, poème de *Laserre*, musique de *François Rebel* et *François Francœur*, représentée à l'Académie de musique le 17 octobre 1726, se trouvait un air d'un rythme très franc, sur la reprise duquel Mlle de Camargo dansait un pas fort applaudi. Le succès de ce morceau fut si grand qu'il servit de thème principal à une contredanse favorite : c'est le premier air d'opéra qui ait été utilisé de cette manière et il s'appela tout d'abord *la Camargo*. On le trouve sous ce nom dans la *clé du caveau*.

Le danseur *Gardel*, le continuateur de *Noverre* à l'Opéra, ne laissa pas péricliter l'art de la danse à ce théâtre.

Ce fut, dit-on, *Gardel* qui dansa le premier à visage découvert à l'Opéra, en 1766. Tous les ballets s'exécutaient sous le masque à la cour de Louis XIV (1).

Il faut remonter au XIVe siècle pour trouver les premiers ballets masqués en France, appelés *ballets de cour*, que l'Italie et surtout *Venise* connaissaient déjà. Ces ballets masqués étaient appelés *mascarades* (2) et étaient un des jeux favoris de l'aristocratie.

Une des premières mascarades qui aient eu lieu en France est celle donnée, le 29 janvier 1392, à l'occasion du mariage d'un chevalier de Vermandois avec une demoiselle de la reine Isabeau de Bavière et dans laquelle parut le roi Charles VI revêtu d'un costume d'étoupes enduites de résine. C'est à ce bal qu'une personne portant un flambeau mit le feu au déguisement du bâtard de Foix, serviteur du roi. Ce dernier échappa aux flammes, mais l'émotion ressentie le rendit fou.

On donna plus tard le nom de *mascarades* à des chansons composées pour les comédies-ballets où l'on dansait sous le masque.

Mais revenons à la musique de ballet au XVIIIe siècle, laquelle prend un caractère, une couleur, une force rythmique qu'elle n'avait pas atteinte jusqu'alors, avec les ballets, les fêtes, les airs de danse de *Rameau* dans *les Fêtes de Polymnie* (1745); *le Temple de la gloire*, fête en trois actes dont Voltaire avait écrit le poème (1745); *les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* (1748) (3).

---

lesquelles une action théâtrale se déroule sans le secours de la parole et au moyen du jeu et des gestes des acteurs. Dans ces œuvres appelées pantomimes, la musique doit exprimer et commenter toutes les péripéties de l'action dramatique. — *L'Hôte* de *Missa*, *l'Enfant prodigue* de *Wormser*, *le Petit Savoyard* de *Gédalge*, ont reçu le meilleur accueil du public.

(1) On lit dans le Dictionnaire de *Trévoux*, qu'en Espagne les anciens moines dansaient masqués dans l'église en certaines fêtes religieuses et solennelles.

(2) Ils furent également appelés *momeries*.

(3) Au XVIIIe siècle, on appelait *fête* une sorte de *divertissement* de chant ou de danse, étranger à l'action, que l'on introduisait dans un opéra. Dans nos opéras modernes, ces *fêtes* furent appelées *divertissements*.

Le 7 septembre 1773 eut lieu la première représentation à l'Académie royale de musique de l'*Union de l'Amour et des Arts*, ballet héroïque en trois actes, poème de Lemonnier, musique de *Floquet*. Cette pièce obtint un succès éclatant et *Floquet* fut demandé et amené sur la scène pour recevoir les applaudissements du public. C'est le premier compositeur qui reçut ce témoignage de l'enthousiasme du public à l'Académie de musique. La chaconne de *l'Union de l'Amour et des Arts* a joui longtemps d'une grande vogue.

Floquet (Étienne-Joseph) naquit à Aix-en-Provence, le 25 novembre 1750 et mourut à Paris, le 10 mai 1785.

La musique des ballets et divertissements introduits dans les opéras par *Gluck*, a une couleur pittoresque, une chaleur rythmique d'un caractère personnel et plein de nouveauté.

Les progrès successifs qui se sont opérés dans la science de l'orchestration, au XIXe siècle, ont donné une impulsion nouvelle à la musique de ballet.

Les ballets : *Achille à Scyros*, musique de *Cherubini* (1804), *l'Enfant prodigue*, musique de *H.-M. Berton* (1812), *Proserpine*, musique de *Schneitzhoeffer* (1818), *la Sylphide*, musique du même (1832), *le Diable boiteux*, musique de *Casimir Gide* (1836), *Gisèle*, musique d'*Adolphe Adam* (1841), *le Diable à Quatre*, musique du même (1845), *le Corsaire*, musique du même (1856), et bien d'autres n'avaient qu'un intérêt exclusivement mélodique, mais n'offraient qu'un mérite secondaire au point de vue *musical*.

Il en fut de même jusqu'à l'arrivée de *Léo Delibes* (Saint-Germain-du-Val 1836, † Paris 1890), dont les ballets de *Coppelia ou laFille aux Yeux d'Émail* (à l'Opéra, 25 mai 1873), et de *Sylvia ou la Nymphe de Diane* (à l'Opéra le 14 juin 1876) marquent une époque de progrès et de transformation dans la musique de ballet, avec une abondance mélodique et une distinction harmonique unies à une orchestration pleine de couleur et de brillant.

Les ballets de *Delibes* furent suivis de nombreuses œuvres, parmi lesquelles : *Gretna Green*, de Guiraud, *la Farandole*, de Th. Dubois, *la Korrigane*, de Widor, *l'Étoile*, de Wormser, *Namouna*, de Lalo, *la Maladetta*, de Paul Vidal, *le Rêve*, de Gastinel, *les Deux Pigeons*, de Messager, *le Printemps*, de Busser, *les Bacchantes*, de Bruneau, *Philotis*, de Gaubert, *Hansli le Bossu*, des frères Gallon, puis encore les divertissements-ballets introduits par Gounod, dans *Faust*, par Ambroise Thomas, dans *Hamlet*, par Paladhile, dans *Patrie*, par Massenet, dans *le Cid*.

Ballets russes. — En 1909, on assiste à Paris, pour la première fois,

aux représentations d'une troupe russe qui vint faire connaître quelques-uns des meilleurs ballets du répertoire russe, dans lequel se fait remarquer un art tout particulier avec des qualités de verve, de chaleur, de nouveautés rythmiques d'une abondante variété.

Danses populaires. Danses de société. — L'art de la danse se divise en trois classes principales : *la danse théâtrale*, dansée dans les théâtres par des artistes de profession; c'est celle dont on vient de lire l'histoire dans les lignes qui précèdent; *les danses populaires rustiques ou villageoises;* enfin *les danses de société ou de salon.*

Dès le moyen âge, en France, on cite les danses rustiques, telles que les *branles*, la *bourrée*, les *caroles*, la *danse des brandons*, etc.

Ces danses rustiques se dansaient également, avec quelques modifications, comme *danses de cours et de société.* Parmi ces dernières, on cite la *gaillarde*, la *volte*, la *courante*, la *gavotte*, le *passe-pied*, les *cotillons*, l'*allemande*, le *rigaudon*, le *menuet.* L'Italie nous donna la *chaconne*, la *pavane*, la *forlane*, la *cabriole*, les *quadrilles*, et l'Espagne le *boléro*, la *sarabande*, le *fandango.*

Voici, d'après les *Éléments de musique* de d'Alembert (1762), quelques renseignements sur certaines de ces danses.

La *chaconne* était à trois temps, d'un mouvement modéré, d'une mesure bien marquée et composée de plusieurs *couplets variés.* Primitivement, la basse de la chaconne était une *basse contrainte* de quatre en quatre mesures, c'est-à-dire qui revenait toujours la même de quatre en quatre mesures.

La *passacaille* était plus lente que la chaconne, plus tendre.

La mesure du *menuet* était à trois temps d'un mouvement modéré, composé de deux parties qu'on recommencait chacune deux fois, et que pour cette raison on appelait *reprises.* Les repos devaient être marqués de quatre en quatre mesures et chaque reprise devait être de quatre, de huit, de douze mesures.

La *sarabande* était proprement un menuet lent et la *courante* une *sarabande* fort lente.

Le *passepied* est une sorte de menuet fort vif, qui ne commence pas en frappant comme le menuet ordinaire, mais dont les deux reprises commencent au troisième temps.

La *loure* est un air dont le mouvement est grave, qui se bat à deux temps et est écrit dans la mesure à temps ternaires.

La *gigue* n'est proprement qu'une loure très vive et dont le mouvement est très accéléré.

La *forlane* est d'un mouvement modéré moyen, entre la *loure* et la *gigue.*

Dans le *rigaudon*, dont la mesure est à deux temps, le mouvement est vif. Les deux reprises, chacune de quatre, de huit, de douze mesures et plus, commencent à la dernière note du second temps.

La *bourrée* est à peu près la même chose que le rigaudon.

La *gavotte* est à deux temps, d'un mouvement tantôt lent, tantôt gai; mais jamais extrêmement vif, ni excessivement lent.

Le *tambourin* est à deux temps très vifs. Chacune des deux reprises commence ordinairement au second temps.

L'air de la *musette* était à deux ou à trois temps avec une basse composée d'une seule note formant pédale.

Plus tard, des danses plus modernes remplacèrent les précédentes : les *contredanses* et les *gigues* vinrent d'Angleterre; la *valse* vint d'Allemagne; la Pologne nous donna la *mazurka*, la *rédowa* et la *polonaise*, et la Hongrie, la *polka*.

On donne à toutes ces danses de société le nom de *danses de caractère*, parce qu'elles ont toutes une manière, des allures qui leur sont particulières.

Bibliographie : (Anciens) *Thoinot-Arbeau* (XVIe siècle), Orchésographie. — *Bonnet*, Histoire de la Danse sacrée et profane (1724)

(Modernes) *Castil-Blaze :* Danses et Ballets. — *Kastner :* La Danse des Morts. — Parémiologie musicale. — *Maurice Emmanuel :* La danse grecque antique. — *Dalcroze :* La rythmique et l'expression du geste (travail remarquable rempli d'idées nouvelles et ingénieuses.

CHAPITRE XII

L'Enseignement musical.

Maîtrises. — Avant la fondation des Conservatoires, l'enseignement musical se faisait dans des écoles appartenant aux cathédrales ou aux églises.

Pendant les premiers siècles de l'ère chrétienne, les chants du culte catholique étaient chantés par tout le peuple. Ces chants devinrent sans doute trop confus, car le Concile de Laodicée, qui eut eu lien 364, institua des *chanteurs* spéciaux pour le culte, qui prirent le nom de *chantres canoniques*. C'est vers cette époque que l'on peut fixer l'ouverture d'écoles spéciales où l'on instruisait tous ceux qui devaient prendre part à la célébration des offices religieux.

Du IVe au VIe siècle, tous les chants de l'église catholique étaient basés sur les premiers travaux établis au IVe siècle par l'évêque de Milan, saint Ambroise, qui, le premier, créa un règlement du chant ecclésiastique auquel on donna le nom de rit ambrosien et qui fut réformé plus tard par le pape saint Grégoire-le-Grand (1) (590). Ce dernier institua, à Rome, au VIIe siècle, une école de chant qui fut une première de ce genre, et à laquelle on donna, par la suite, le nom de *maîtrise*. On raconte que ce grand pape ne dédaigna pas d'y enseigner lui-même le chant religieux qu'il venait de régulariser et qui prit le nom de *chant grégorien*. L'usage de ce chant se répandit en Italie et en Allemagne, mais il fut plus longtemps à pénétrer dans l'Église des Gaules (église gallicane), laquelle avait sa liturgie propre établie par les évêques missionnaires.

Charlemagne s'occupa de l'introduction du chant grégorien dans son royaume.

Le pape Adrien donna à Charlemagne, sur sa demande, deux chantres

---

(1) V. l'article sur *la Mélodie* et celui sur *la Musique religieuse*.

habiles de sa chapelle pontificale, pour corriger le chant français. Ces deux chantres, élèves de l'école de saint Grégoire, vinrent en France et y établirent deux écoles, l'une à *Metz*, l'autre à *Soissons*.

Ces deux écoles furent l'origine des premières *maîtrises* en France.

Dans les maîtrises qui furent successivement créées au moyen âge, on apprenait aux enfants la musique, le latin et les mathématiques. A partir du XIIIe siècle, les progrès de l'harmonie et de l'art profane amenèrent de nouveaux troubles dans l'exécution des chants d'église. On ne se contenta plus du chant grégorien dans son intégrité et la musique profane fut introduite à l'église. Les maîtrises prirent alors plus d'importance et devinrent la pépinière qui fournissait au monde musical ses principaux éléments d'exécution. Jusqu'à la création des conservatoires de musique, elles étaient les meilleures écoles où se faisait l'enseignement musical. On y enseigna, plus tard, certains instruments de musique, et jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, les maîtrises de France, d'Italie et d'Allemagne, formèrent un grand nombre de chanteurs, de musiciens et de compositeurs célèbres. En France, les maîtrises existèrent jusqu'à la Révolution. La fondation du Conservatoire de Paris, à la fin du XVIIIe siècle, et de certaines écoles de musique en province, les fit supprimer dans un grand nombre de villes ou en amoindrit l'importance.

Depuis le moyen âge jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, la maîtrise était appelée *psalette*, du latin *psallere*, chanter, ou du grec *psallein*, pincer des cordes d'un instrument. Le mot *psalette* fut ensuite abandonné, et celui de *maîtrise* a subsisté.

De nos jours, les *maîtrises* forment, dans les églises catholiques, l'ensemble de tout le personnel qui prend part à l'exécution de la musique religieuse, mais ont cessé d'être des écoles de musique.

Les conservatoires. — L'enseignement musical, dans toutes ses branches les plus variées, eut lieu dans des écoles dont la création devint indispensable à partir des progrès de la musique profane de théâtre, laquelle exigea des connaissances spéciales qui ne pouvaient être enseignées dans les *maîtrises* des églises catholiques dont la mission consistait à former des artistes particulièrement attachés à l'exécution de la musique religieuse.

Ces écoles de musique prirent le nom de *Conservatoire*, parce qu'elles sont destinées à propager et à conserver les bonnes traditions de l'art.

C'est en Italie, à *Naples*, que s'ouvrirent les premiers conservatoires.

En 1537, un prêtre espagnol, *Giovanni di Tapia*, domicilié à Naples, désirant fonder une école de chanteurs ecclésiastiques, ouvrit le *Conservatoire de Santa-Maria di Loretto* (Sainte-Marie de Lorette).

Ensuite Naples vit naître dans ses murs, en 1576, le *Conservatoire de San Onofrio in Capuana*, et, en 1607, le Conservatoire *della Pietà*.

Venise posséda également des conservatoires célèbres qui formèrent l'*école vénitienne*. Enfin *Paris* en 1793, *Milan* en 1807, l'*Espagne* en 1830, *Vienne*, *Varsovie*, *Prague* (1810), *Berlin*, *Londres*, *Bruxelles*, *Leipzig*, *Genève* et quantité d'autres villes possédèrent successivement des Conservatoires.

Conservatoire de musique de Paris. — Arrêtons-nous au Conservatoire de Paris qui devint, par la suite, le plus célèbre. En l'année 1672, *Lulli* créa la première *école de chant* dans la salle de l'Opéra du Palais-Royal.

En 1789, la Révolution ferma une *École royale de musique et de déclamation* établie en 1784, par le marquis de Breteuil, dans l'hôtel des *Menus Plaisirs du roi*, pour former des élèves pour le grand opéra.

En novembre 1793, la Convention décréta l'ouverture de l'*Institut national de musique. L'Institut des sciences et des arts* portant à peu près le même nom, *l'Institut national de musique* devint, en 1795, le *Conservatoire national de musique et de déclamation.*

Cette école dut sa création à la sollicitation du musicien *Sarrette*, qui avait demandé, en 1792, l'établissement, à Paris, d'une école gratuite de musique pour remplacer les maîtrises détruites. *Sarrette*, qui avait réuni un corps de musiciens qui, la plupart, devinrent les premiers maîtres du Conservatoire, fut le premier directeur du Conservatoire de Paris. Les autres directeurs furent, par la suite :

Cherubini, *Auber*, *Ambroise Thomas*, *Théodore Dubois*, *Gabriel Fauré*.

Le Conservatoire de Paris devint une école célèbre entre toutes, d'où sortirent une quantité considérable d'illustrations de l'art musical : compositeurs, instrumentistes, artistes lyriques et dramatiques, qui ont établi glorieusement et universellement sa réputation.

Plusieurs succursales du Conservatoire de Paris furent ouvertes en province, à *Dijon*, *Lille*, *Nantes*, *Toulouse*, *Rennes*, *Lyon*, *etc.* Un grand nombre d'autres villes de France possèdent, sous le patronage de leurs municipalités, des *écoles* ou *conservatoires de musique* (1).

En 1836, le Gouvernement français créa à Paris *le Gymnase de musique*

---

(1) Toutes ces écoles ont des bibliothèques musicales, utiles aux artistes et aux élèves. La bibliothèque du Conservatoire national de Paris possède une quantité d'ouvrages d'une valeur artistique considérable et de précieux manuscrits parmi lesquels celui de *Don Juan*, de Mozart, qui lui fut légué par Mme Pauline Viardot, la célèbre cantatrice au XIXe siècle. Les deux bibliothécaires actuels : MM. Tiersot et Expert, publicistes de la compétence la plus autorisée, ont la garde de tous ces trésors.

militaire destiné à former des musiciens pour les régiments de l'armée.

Quelques années après, *le Gymnase de musique militaire* fut supprimé et son enseignement fut réuni à celui du *Conservatoire de musique.*

École de Choron. — Un musicien instruit et plein de zèle pour tout ce qui pouvait contribuer au progrès de la musique en France, *Alexandre Choron* (Caen 1772, † Paris 1834), proposa la création d'une *école royale de chant et de déclamation*, dans le but de faire revivre le *Conservatoire de musique*, qui avait été fermé sous la Restauration, en 1815. Cet établissement, fondé sous la *Convention*, à la fin du XVIIIe siècle, n'avait pas les sympathies du Gouvernement du roi Louis XVIII, parce qu'il avait été créé sous la Révolution.

En 1816, *l'École royale de chant et de déclamation* fut ouverte avec un plan d'organisation présenté par *Choron.* Cette école finit par reconquérir l'ancienne importance du Conservatoire à ses débuts, qui, de ce fait, redevint plus tard le *Conservatoire royal de musique et de déclamation* avec le compositeur *Cherubini* comme directeur.

Choron fonda ensuite une *École de musique classique et religieuse* où il forma des élèves distingués, parmi lesquels le célèbre ténor *Duprez*, de l'Opéra de Paris, qui créa les rôles de premier ténor dans les opéras d'*Halevy* et de *Meyerbeer.*

Dietsh, maître de chapelle et compositeur de musique religieuse et chef d'orchestre de l'Opéra de Paris; *Maupou* (Paris 1804, † 1841), compositeur dramatique qui écrivit pour l'Opéra-Comique *les Deux amies*, *le Planteur*, *Piquillo*, puis auteur de romances dont l'une d'entre elles, *Gastibelza*, eut un succès de vogue; *Scudo*, critique musical, compositeur de romances; enfin de nombreux chanteurs et des cantatrices de talent, parmi lesquelles la célèbre *Rosine Stolz*, qui créa *la Favorite* de *Donizetti.*

École Niedermeyer. — Cette école finit par péricliter, mais fut plus tard reconstituée par *Louis Niedermeyer* (Nyon, canton de Vaud 1802, † Paris 1861), compositeur de grande valeur qui fit représenter à l'Opéra de Paris *Stradella* (1836), *Marie-Stuart* (1844), dont la mélodieuse cantilène les *Adieux de Marie-Stuart*, devint populaire, *la Fronde* (1853), sans pouvoir obtenir le succès que méritait sa musique distinguée. Sa belle mélodie *le Lac* (poésie de *Lamartine*) eut un succès considérable. *L'école de musique religieuse*, plus connue sous le nom d'*Ecole Niedermeyer*, a formé des organistes, des maîtres de chapelle et des compositeurs distingués. Parmi ces derniers et à un rang élevé, il faut citer l'éminent directeur du Conservatoire, *Gabriel Fauré*, le délicat compositeur *André Messager*, *E. Gigout*,

organiste réputé de Saint-Augustin, à Paris, successeur de *Guilmant*, comme professeur d'orgue au Conservatoire. Une école à tendances réformatrices fut fondée à la fin du XIXe siècle et prit le nom de *Schola cantorum*. Grâce au zèle autorisé de ses protecteurs dont le compositeur Vincent d'Indy fut un des principaux, cette école devint un foyer artistique renommé (1).

Conservatoire de Bruxelles. — Un arrêté royal belge, daté du 13 février 1832, décrète la création d'un conservatoire de musique à *Bruxelles*. Le savant théoricien et musicographe *Fétis* (François-Joseph) (Mons 1784) en fut nommé directeur en 1832. *Fétis* fut un travailleur infatigable : *Sa Biographie des musiciens*, son *Histoire de la musique*, ses traités de *Fugue* et *d'Harmonie*, sont des ouvrages d'une valeur inégale, mais qui sont encore consultés avec profit et dans lesquels de nombreux emprunts ont été faits. Après la mort de *Fétis*, à Bruxelles, le 26 mars 1871, le compositeur belge *Gevaert* lui succéda.

Un artiste belge, *Jean-Baptiste Roucourt*, qui avait fait des études de chant au Conservatoire de Paris, ouvrit à ses risques et périls, en 1812, une école publique de musique à Bruxelles, laquelle fut régularisée en 1823, reçut l'appui du Gouvernement et reçut le titre *d'École royale de musique*. *Roucourt* en fut nommé directeur. Cette école a fourni à la Belgique et à la Hollande un grand nombre d'artistes distingués. La révolution de 1830 la fit fermer. En 1832, une autre école, dans des proportions plus vastes, lui succéda à Bruxelles sous le titre de *Conservatoire royal de musique*. Roucourt en fut nommé professeur honoraire et mourut le 1er mai 1849.

Les compositeurs *Tinel* et *Dubois* (le directeur actuel) furent les successeurs de *Gevaert* comme directeurs du *Conservatoire de Bruxelles*.

On trouvera à l'article concernant *la Musique de concert* la nomenclature des principaux ouvrages d'enseignement concernant la littérature musicale des divers instruments. A l'article sur *l'harmonie*, sont également mentionnés les principaux traités d'harmonie, de contrepoint et de fugue les plus célèbres.

Solfèges (2). — Parmi les ouvrages écrits pour l'enseignement, il faut mentionner les recueils contenant des leçons destinées à être *solfiées*, c'est-

(1) Le regretté Charles Bordes fut exactement le fondateur de cette école.

(2) En italien *battere la Solfa* ou *Zolfa* signifie battre la mesure. Quelques étymologistes ont fait dériver *Solfège* de *Solfa*, parce qu'en effet en chantant les notes, l'élève bat la mesure. Quelques autres ont pensé que le mot *Solfier* aurait bien pu naître au moment où le système musical avait pour base la gamme *sol, la, si, do, ré, mi, fa*.— On disait également anciennement *solmiser*, *solmisation*, en raison des notes *sol* et *mi* qui étaient les deux notes extrêmes du système hexacordal. Toutes ces expressions ont pris naissance en Italie.

à-dire à être chantées en articulant le nom des notes, ce qui n'a pas lieu dans la *vocalisation*, qui consiste à chanter une *vocalise* sur une seule voyelle mais sans nommer les notes.

Une quantité considérable de **solfèges** ont été publiés. Il faudrait un ouvrage entier pour les citer tous. Je ne veux donc parler ici que de ceux qui, par leur valeur artistique et par leur célébrité, sont passés dans le domaine de l'histoire.

Les solfèges d'Italie, composés par les maîtres italiens du XVIIIe siècle, parmi lesquels *Léo*, *Durante*, *Hasse*, *Porpora*, *etc.*, et les solfèges composés pour les élèves du Conservatoire de musique de Paris sous le titre de *Solfèges du Conservatoire*, au début du XIXe siècle et par les maîtres français de cette époque : *Catel*, *Langlé*, *Gossec*, *Méhul*, *Cherubini* (surtout par ce dernier), constituent des œuvres de haute valeur musicale et pédagogique.

Puis dans un ordre chronologique parurent successivement les solfèges de *Rodolphe*, de *Garaudé*, de *Panseron* (Paris 1796, † 1859), musicien habile à trouver des procédés d'enseignements nouveaux et ingénieux.

Citons encore les solfèges à changement de clés d'*Édouard Batiste* (Paris 1820), de *Henri Duvernoy*, *Lavignac* (dont les remarquables solfèges ont été parmi les premiers qui furent publiés dans la forme manuscrite), *d'Ambroise Thomas*, de *Papot*, de *Maury-Renaud*, de *Granjany*, de *Guy-Ropartz*, de *Paul Vidal*, de *Swhartz* de *Roy-Got*, *Vernaelde*, *Radiguet*, de *Chrétien Mathé*,, *Reuchsel*, de *Paul Rougnon* (Poitiers 1846) (1) etc.,, etc.

Les compositeurs belges *Fétis*, *Gevaert*, *Radoux*, *Conrardy*, *Debeefve* etc., ont écrit de remarquables solfèges.

On ne saurait trop insister sur l'importance qu'il y a à ne faire lire à la jeunesse, au moment de ses études, que des ouvrages ayant un caractère essentiellement musical et pouvant développer en elle le goût de la vraie beauté.

Disons avec *Fénelon*, en parlant du cerveau des enfants, qu'il ne faut verser « dans un vase aussi précieux que des choses exquises ».

La critique musicale. — La critique consiste dans le jugement des œuvres d'art et des artistes. Elle doit être considérée comme un sérieux élément d'enseignement pour tous ceux qui n'ont pas en eux une préparation suffisante leur permettant de porter une appréciation sans le secours d'un guide expérimenté.

---

(1) De ce dernier : Solfèges élémentaires en clé de *sol* et de *fa*. Six *solfèges manuscrits* à changements de clés. *Solfèges d'expression* et de *virtuosité* à changements de clés.

La critique exige (ou devrait exiger) de la part de celui qui l'exerce une culture intellectuelle et technique aussi étendue que possible.

Le critique d'art doit faire parfois abstraction de ses propres préférences afin de ne porter que des jugements désintéressés et équitables. Son but doit être d'instruire au moyen d'un examen attentif et autorisé.

La critique peut s'effectuer de deux manières : dans la première, le critique émet son propre jugement en le motivant par des considérations personnelles. C'est ce qu'on appelle la critique d'opinion.

Dans la seconde manière, l'œuvre est examinée et jugée dans ses formes, dans son style, dans son écriture : c'est la critique d'analyse, laquelle est, assurément, préférable à la première lorsqu'elle est formulée par un écrivain éclairé.

La critique d'art prit naissance au moment où la musique sortit de la période primitive pour entrer dans une voie plus régulière, plus scientifique, donnant à l'imagination créatrice d'hommes de génie des ressources pouvant leur permettre d'exprimer leurs pensées par la puissance des sons. Puis, à mesure que l'art grandissait dans ses moyens d'expression, dans ses formes, la critique finit par devenir elle-même un art parfois productif pour les progrès de l'art, mais aussi parfois déconcertant pour les auteurs qui furent victimes de parti pris et d'aveuglement passionné. Cela eut souvent lieu pour les maîtres qui vinrent opposer aux usages de la tradition des formes nouvelles et plus audacieuses.

C'est au XVIIIe siècle que la critique musicale commença à se manifester d'une manière régulière. On vit alors s'établir des luttes passionnées entre des écrivains de jugements et de tendances opposés. Parmi ces dernières, citons les luttes de plume entre les partisans des bouffons italiens et ceux de la musique française, entre les admirateurs des réformes de *Gluck* et ceux de la musique plus douce de l'Italien *Piccinni*. Rappelons également ici les luttes si souvent renouvelées à diverses époques entre les classiques-traditionalistes et les romantiques innovateurs.

Au XIXe siècle, des journaux spéciaux concernant la musique furent créés et parmi ces derniers nous voyons la *Revue* du célèbre publiciste belge Fétis, laquelle devint ensuite la *Gazette musicale* des éditeurs Brandus. Citons encore *le Ménestrel* de l'éditeur Heugel, *la France musicale* des frères Escudier, les éditeurs des œuvres de Verdi; *le Guide musical* de Kufferath, dirigé actuellement par MM. de Curzon et Expert; *l'Art musical*, de l'éditeur A. Leduc; *le Courrier musical*, fondé par *Albert Diot* et dirigé actuellement par *M. René Doire*; *Le Monde musical*, fondé par *Mangeot*, *l'Express musical* des frères *Reuchsel*, *le Guide des concerts*, et combien d'autres impossibles à citer tous ici, y compris les journaux orphéoni-

ques *l'Orphéon, le Monde orphéonique, l'Harmonie, l'Écho musical*, etc., etc.

Tous ces journaux ont contribué et contribuent à répandre l'amour de la musique dans toutes les classes sociales.

Les journaux politiques introduisirent dans leurs colonnes des critiques musicales signées par d'érudits musicographes.

Terminons cette courte étude de la critique musicale en rappelant ce vieil aphorisme si éternellement vrai : « La critique est aisée, mais l'art est difficile !... »

Bibliographie : (Anciens) Éléments de Musique, de *d'Alembert.* — Dictionnaire de Musique, de *Brossard, J.-J. Rousseau, Guinguené et Framery, Lichtenthal, Castil-Blaze, d'Ortigue* (plain-chant). — Histoire de la Musique, du *Père Martini* (1757), de *Bourdelot* (1743), *Fétis* (1876), *Labat, Félix Clément, Lavoix.* Parémiologie, de *Kastner.*

(Modernes) Dictionnaire de musique de *Riemann.* — Dictionnaire des Locutions étrangères (italiennes, allemandes, etc.), usitées dans la musique, par *Paul Rougnon.* — Précis d'Histoire de la Musique, de *Paul Bertrand.* — Histoire de la Musique, par *Landormy.* — Musique et Musiciens, par *Lavignac.* — Résumé de l'Histoire de la Musique, de *Dandelot.* — Pédagogies musicales, de *Bayer, Hortense Parent,* — L'Éducation musicale, de *Lavignac,* etc. — Théories et principes de la Musique, de *Savard, Danhauser, Gédalge, Jumel, Simon, Reuchsel, Paul Rougnon,* etc., etc.

RÉSUMÉ HISTORIQUE. - LES ÉPOQUES

Dans l'histoire de l'art, on considère plusieurs époques dont chacune se distingue par un caractère et des usages particuliers.

Le tableau suivant donne un aperçu chronologique des principales époques de l'histoire de l'art musical.

L'histoire musicale pourrait être partagée en quatre périodes principales : Première période : *Musique primitive de l'Antiquité ;* deuxième période : *Musique des Anciens*, comprenant le moyen âge et l'usage de la musique unitonique du plain-chant ; troisième période : *Musique moderne*, commençant au XVIIe siècle et à la découverte de la tonalité omnitonique et modulante ; quatrième période : *Musique moderniste* avec tendance à s'éloigner des traditions classiques, commençant à la fin du XIXe siècle.

L'antiquité. — L'Orient, berceau de l'art musical, époque essentiellement primitive. La Grèce emprunte aux Orientaux leurs usages musicaux.

Ier IIe et IIIe siècles : La nouvelle Église chrétienne organise les exercices de son culte et introduit le chant dans sa *liturgie*. A cette époque, les Romains emploient les usages musicaux transmis par les Grecs (V. les articles sur la Mélodie, l'Harmonie et la Notation).

IVe et Ve siècles : (*Époque ambrosienne.*) Saint Ambroise, évêque de Milan (340 † 397?), établit un système de chant liturgique et choisit quatre modes parmi les modes païens des Grecs. Ce système prend le nom de *rit ambrosien* (V. l'article : Musique religieuse).

VIe et VIIe siècles : (*Époque grégorienne.*) Le pape saint Grégoire-le-Grand (542, † 604) compile un recueil de chants liturgiques. Il ajoute quatre modes aux quatre modes de saint Ambroise. Il crée des écoles. Le chant institué sous son impulsion prend le nom de *chant grégorien*. Usage de la notation alphabétique dont les premiers vestiges se trouvent dans la musique des Grecs (V. les articles : Musique religieuse et Notation).

VIIIe, IXe et Xe siècles : (Époque de la *diaphonie* et de *l'organum.*) *Hucbald*, moine de Saint-Amand dans les Flandres, dans un traité de musique, parle le premier d'un système de musique à plusieurs parties, désigné sous le nom de *diaphonie* et *d'organum*, consistant dans la succession d'intervalles de quartes ou de quintes (V. l'article : Harmonie). Notation musicale au moyen d'accents appelés *neumes* et indiquant l'élévation ou l'abaissement des sons, connue sous le nom de *notation neumatique* (V. l'article : *notation*).

XIe siècle: (Époque *Guido.*) Le moine italien, *Guido d'Arezzo*, qui naquit vers la fin du xe siècle et mourut vers 1040 ou 1050, se montre savant didacticien et s'occupe d'améliorer la notation musicale. Il invente les clés, la portée et recommande l'emploi des syllabes : *Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La* (V. l'article : Notation).

XIIe siècle : Apparition de la *musique mesurée et figurée*, opposée aux sons uniformes du *plain-chant.* Les trouvères, troubadours, ménestrels, commencent à se répandre et à propager l'art musical mondain, avec des chansons profanes accompagnées par des instruments de musique d'une forme primitive (V. l'article Mélodie).

XIIIe siècle : (Époque du *déchant*). Les chants à plusieurs voix commencent à se développer. La théorie de la mesure et du rythme se perfectionne dans le *déchant* ou *discant. Francon* de *Cologne* est le plus ancien écrivain connu sur le *déchant* (V. l'article : Harmonie). Apparition de la *notation proportionnelle.* Les *mystères*, les *jeux* sont représentés. Le trouvère *Adam de la Hale* fait entendre un des premiers essais de théâtre profane opposé au théâtre religieux, dans sa pastorale : *le Jeu de Robin et de Marion* (V. l'article : Opéra-Comique).

XIVe siècle : Époque *Marchetto de Padoue* et *Jean de Muris*). Ces deux théoriciens célèbres écrivent sur le *déchant.* Les chants à plusieurs parties commencent à prendre une forme moins primitive, plus musicale. *Guillaume de Machaut* écrit une messe selon la théorie de *Jean de Muris.*

L'art musical profane tend à se séparer de l'art musical religieux (V. l'article : Harmonie).

XVe et XVIe siècles : (*Époques néerlandaise, flamande, franco-belge.*) L'école flamande, franco-belge, va régner souverainement jusqu'à la fin du xvie siècle dans la musique vocale à plusieurs parties, sans accompagne-

ment d'instruments. *Binchois, Dufay, Dunstaple,* perfectionnent le contrepoint et la notation mesurée. *Okenghem* écrit les premiers essais *d'imitation* et de *canon.* Les Flamands se répandent dans toute l'Europe et créent des écoles célèbres d'où vont sortir en Italie et en Allemagne des maîtres contrapontistes de haute valeur. Dans la seconde moitié du XVIe siècle, *Palestrina* crée en Italie la *musique palestrinienne a capella,* qui va glorieusement clôturer la longue période du règne de la polyphonie vocale. Naissance du *madrigal,* de *l'oratorio* (V. les articles : *Harmonie* et *Musique religieuse*).

XVIIe siècle (première moitié) : (*Époque Monteverde.*) Premiers essais de la *monodie,* du *récitatif,* du *drame lyrique* et de la musique passionnée en Italie par *Peri, Cassini, Emilio del Cavaliere,*

Monteverde fut un des premiers à employer sans préparation l'harmonie dissonante, d'où vont naître la *modulation* et la *tonalité omnitonique moderne* opposée aux modes unitoniques du plain-chant, dont la décadence va commencer. Les instruments de musique ont une tendance à concerter avec les voix (V. l'article : Opéra).

XVIIe siècle (deuxième moitié) : Naissance de la *cantate* et progrès du *drame lyrique. Carissimi,* en Italie, améliore le récitatif et crée *la cantate,* sorte de composition récitative opposée aux œuvres polyphoniques. Il utilise les instruments de musique comme moyen d'expression colorée dans l'accompagnement de la musique vocale (V. l'article : Mélodie). En Allemagne, *Schutz* apporte les nouvelles découvertes qu'il a apprises en Italie. En France, *Cambert* et *Lulli* font entendre les premiers essais du drame lyrique français (V. l'article : Opéra).

XVIIe siècle (fin) et *commencement du XVIIIe* : (*Époque Alexandre Scarlatti.*) *Alexandre Scarlatti,* en Italie, transforme le récitatif en mélodie dramatique. L'*air d'*opéra prend une forme. Les instruments concertent d'une manière plus libre, plus expressive avec les voix (V. l'article : Mélodie). *Keiser* crée l'opéra en Allemagne. *Lulli* fonde à Paris *l'Académie de musique* et l'Opéra français (V. l'article : Opéra).

XVIIIe siècle (première moitié) : Avec *Jean-Sébastien Bach* et *Haendel,* en Allemagne, *Léo* et *Durante* en Italie, *Rameau* en France, un art musical va s'établir avec des formes qui donnent naissance à un art plus moderne, plus expressif, avec des progrès considérables dans l'utilisation des instruments de musique comme élément de *coloris instrumental* (V. l'article : Orchestration).

XVIIIe siècle (deuxième moitié) : (*Époque de Gluck, d'Haydn et de Mozart.*) *Gluck* introduit sa réforme dans la déclamation lyrique. *Haydn* fixe les formes de la sonate et de la *symphonie* instrumentale.

Mozart crée l'opéra moderne. En France, *l'opéra-comique* progresse dans les théâtres des foires Saint-Laurent et Saint-Germain à Paris (V. les articles sur l'Opéra et l'Opéra-Comique).

XVIIIe siècle (fin) et *commencement du XIXe* : (*Époque Beethoven.*) Beethoven introduit le romantisme dans la symphonie et la musique de chambre (V. l'article : Musique de concert).

L'opéra-comique s'établit d'une manière définitive en France.

XIXe siècle (première moitié) : (*Époque de Rossini, d'Auber, de Meyerbeer.*) L'Italien *Rossini* crée des formes nouvelles dans l'opéra. L'école rossinienne prend naissance. *Auber* règne en souverain à l'Opéra-Comique français. L'Allemand *Meyerbeer* oppose une musique plus complexe à la musique rossinienne. La mélodie est souveraine (V. l'article : Opéra).

XIXe siècle (deuxième moitié) : (*Époque wagnérienne.*) Naissance du *wagnérisme* dont le complet épanouissement se manifeste à la fin du XIXe siècle. Importance de l'orchestre dans le drame lyrique. A la fin du XIXe siècle, une jeune école réformatrice commence à transformer les usages ordinaires dans l'écriture harmonique (V. les articles sur *l'Opéra* et *l'Orchestration*).

XXe siècle (début) : (*Époque moderniste.*) La musique descriptive symbolique, impressionniste, continue à s'affirmer. Souveraineté de l'élément harmonique libre et de la polyphonie instrumentale. Dans la musique vocale, la déclamation récitative sous forme de *monodie* remplace la mélodie formulaire, à coupes déterminées.

ÉPILOGUE

En terminant *la Musique et son Histoire*, je viens signaler à l'attention du lecteur la puissance merveilleuse d'un art qui parvient à exprimer, à la fois : le pathétisme du drame lyrique, l'onction religieuse du drame sacré, l'esprit et la sensibilité de l'opéra-comique, l'entrain exubérant de l'opéra bouffe, la gaîté frivole de l'opérette et l'éclat coloré des œuvres symphoniques et instrumentales.

Par la richesse de ses rythmes variés et par la couleur de ses combinaisons sonores, la musique possède également la faculté de faire naître en nous des impressions descriptives et le souvenir de différentes contrées. A ce sujet, qu'il me soit permis de parler à cette place de conférences accompagnées d'auditions musicales qui parurent vivement intéresser mon auditoire et auxquelles j'avais donné le titre de *Voyage musical à travers le monde.*

J'exécutai sur le piano des mélodies régionales, des airs de danses et de vieux Noëls appartenant en propre à certaines contrées. A la fin de chaque morceau, mon auditoire devait nommer à haute voix le pays vers lequel j'avais voulu attirer son attention.

Tour à tour, mes auditeurs reconnurent l'Auvergne à ses bourrées, la Bretagne à ses vieux Noëls simplets et d'une naïveté savoureuse et aussi à ses airs de biniou, la Provence et les pays basques aux airs de galoubet accompagné par les rythmes de son compagnon inséparable le tambourin.

Puis, je fis entendre des boléros, des fandangos, des séguédilles qui transportèrent mon public en Espagne. De là, l'Italie fut vite découverte avec ses airs de tarentelle au mouvement animé dans un rythme à temps ternaires et avec de tendres et douces barcarolles évocatrices des promenades en gondole sur les canaux vénitiens.

Ensuite, mon auditoire fut transporté dans la contrée viennoise avec l'exécution de valses langoureuses et ondulantes et dans les pays hongrois bohémiens et roumains avec les airs de tziganes aux rythmes hachés,

inégaux et colorés. Enfin, nous passâmes en Écosse, en Irlande et dans les pays scandinaves au moyen d'airs de ballades empreints de cette mélancolie brumeuse et charmeuse particulière à ces différentes contrées. Les gigues animées firent reconnaître l'Angleterre. Je terminai cette pérégrination musicale par l'audition de mélodies orientales. Les unes avec leur chromatisme dolent, les autres d'une allure désordonnée et sauvage, révélèrent l'Orient à mes auditeurs.

L'éloquence inépuisable des rythmes musicaux et la couleur des sons, font de l'art musical un élément privilégié de charme et d'attrait pour le cœur et l'esprit. Donnons un amour admiratif à cet art incomparable qui nous transporte dans une sorte d'idéal surnaturel en nous élevant au-dessus des réalités matérielles de la vie !...

Paul Rougnon.

Index Alphabétique

A

Pages

Accents..... 243
Accents musicaux..... 54
Accordéon 110
Accords 27
Acoustique 127
Adaptations..... 252
Air (l')..... 17
Air d'Opéra (l')..... 18
Airs nationaux..... 19
Allemande (l')..... 261
Alto (à cordes)..... 75
Altération (Harmonie)..... 28
Ame 73
Ancêtres du piano..... 86
Ancêtres du violon..... 69
Anche 101
Antécédent 36
Anticipation 28
Antiphonie..... 244
Archet (l')..... 68
Archiluth 85
Aria ariette..... 20
Art musical (l')..... 269
Athénée Lyrique..... 195
Automates 128

B

Ballet..... 256
Ballets de cour..... 256, 257
Ballets pantomimes..... 258
Ballets russes..... 261
Banjo..... 80
Bardes et Druides..... 12
Baryton..... 105
Basse..... 105
Basse chantante..... 105
Basse chiffrée..... 63
Basse continue..... 49
Basse fondamentale..... 50
Basse instrumentale et basse vocale 46
Basse-taille..... 105
Basson..... 102
Battre la solfa..... 267
Batterie.....
Beffroi..... 126
Biniou..... 112
Bois (Instruments en)..... 94
Boîtes à musique..... 128
Boléro..... 261
Bombarde 102
Bouffes 185
Bouffons..... 185
Bourrée..... 261
Branles 261
Buccina 117
Bufle 118
Bugle 118

C

Cabriole (la)..... 261

Pages

Cadeaux 199
Cadences..... 29
Caisse..... 123
Canon 35
Cantate..... 144, 273
Caractère expressif de chaque instrument 138
Carillon..... 124
Caroles (les)..... 261
Castagnettes 123, 124
Cavatine..... 18
Célesta 111
Cembalo 88
Cervelas..... 102
Chaconne (la)..... 261
Chalumeau..... 101
Chanson 20
Chanson de geste..... 13
Chanson scolaire..... 24
Chant..... 10
Chants patriotiques..... 22
Chanteurs de St-Gervais. 205, 248
Chelys testudo..... 81
Chevalet 73
Chevilles..... 73
Chiffres 63
Chinois 4, 63, 69
Chœur,..... 25
Chœur théâtral..... 257
Choral (le)..... 248
Chorals 46
Circé ou le *Ballet de la Reine*... 256
Cistre (le)..... 86
Cithare (la)..... 81
Clairon (le)..... 118
Clarinette 102
Clavecin 87
Clavecin bien tempéré (le).... 213
Clavecinistes 212, 213, 214
Clavecinistes français..... 214
Clavicorde 86
Claviers de l'orgue..... 107
Clercs de la Basoche..... 184

Pages

Clés 55
Climacus..... 54
Clivis..... 54
Cloches 124
Coin de la reine..... 146
Coin du roi..... 146
Comédies à ariettes..... 183
Composition des différents orchestres..... 138, 139
Concert Colonne..... 203
Concert d'Amateurs..... 200
Concert de la Loge olympique. 201
Concerts de l'Union musicale.. 202
Concert français..... 200
Concerts historiques..... 204
Concert Lamoureux..... 204
Concert Pasdeloup..... 202
Concert spirituel..... 200
Concert valentino..... 202
Concerto..... 210
Concerti Grossi..... 229
Conduit (le)..... 32
Confrères de la Passion..... 184
Conséquent (le)..... 36
Conservatoires (les)..... 264
Conservatoire de Bruxelles... 267
Conservatoire de Paris..... 265
Considérations esthétiques sur la musique et son histoire... 3
Considération sur la mélodie.. 26
Contrebasse (la)..... 76
Contrebasson 102
Contredanse..... 262
Contrepoint 33
Cor 113
Cor anglais 101
Cor chromatique..... 115
Cor de chasse..... 114
Cor d'harmonie..... 114
Cor russe..... 116
Cordes..... 68
Cordes sonores..... 68
Corne (la)..... 113

Pages

Cornemuse 111
Cornet 118
Cornet à bouquin 103
Cornet à pistons 118
Cotillon 261
Coupes de morceaux 261
Courante (la) 261
Courrier Musical (*le*) 269
Crescendo (le) 149
Critique Musicale (*la*) 268
Cromorne 101
Crotales 124
Croustiques 123
Cuivres (les) 113
Cymbales 123, 124

D

Danse 255
Danses de société 261
Danse du brandon 261
Danses populaires 261
Danses rustiques 261
Déchant 30
Déclamation lyrique 10
Diabolus in musica 60
Diagramme 10
Diapason 127
Diaphonie 29
Discant 30
Divertissements 40, 260
Dix-septième siècle 143
Dix-huitième siècle 144
Dix-neuvième siècle 149
Drame liturgique 141
Drame lyrique 15, 142
Druides 12
Dulcian 102
Dulcimer 125

E

Écho Musical (*l'*) 270

Pages

Écoles (les) 5
École allemande 5
École Choron 266
École française 5
École franco-belge 43
École italienne 5
École Niedermeyer 266
École russe 5, 176
Écoles étrangères (anglaises et espagnoles) 178
Enseignement musical (') 263
Entrées 256
Entremets 159, 199
Épinette 87
Époques (les) 271
Époques historiques (opéra) 176
Esthétique 3
Évolution wagnérienne 157
Expression 108

F

Facture instrumentale française 123
Fagot, fagotto 100, 102
Fandango (le) 261
Fanfare 139
Fantaisies Parisiennes 196
Farces 184
Farcie (musique) 144
Faux-bourdon 32
Favart (salle) 188
Fêtes de l'âne et des fous 255
Feydeau (salle) 189
Fifre 97
Fin du clavecin 216
Finale d'opéra 146
Finale de sonate 210
Flageolet 98
Flûte 94
Flûte (petite) 96
Flûte à bec 94
Flûte de Pan 97

Pages

Flûte double..... 98
Flûte droite.... ..... 94, 95
Flûte eunuque..... 98
Flûte oblique..... 96
Flûte traversière..... 96
Foire Saint-Germain..... 184
Foire Saint-Laurent..... 184
Foire Saint-Ovide..... 184
Forlane..... 261
Formes (les)..... 5
Formes primitives de l'opéra.. 141
Formule wagnérienne..... 157
Forté piano..... 216
Fugue (la)..... 39

G

Gaillarde..... 261
Galoubet..... 99
Gamme (la)..... 59
Gavotte 261
Gazette Musicale..... 269
Gigue 83, 261, 262
Glockenspiel..... 125
Gluckistes et Piccinnistes 146, 165
Gong 168
Gramophone 129
Graphophone..... 129
Gravure de la musique.... 64, 65
Grecs (les)..... 9
Grelots. 126
Grosse caisse..... 123
Guerre des bouffons..... 185
Guide Musical (le)..... 269
Guitare 79
Gymnase de musique militaire. 266

H

Harmonica..... 126
Harmonie..... 27
Harmonie contemporaine 51
Harmonie militaire..... 139

Pages

Harmonie moderne..... 47
Harmonie sacrée (Société).... 204
Harmoniques (sons)..... 50
Harmonium 109
Harpe 77
Harpe (chromatique)..... 78
Hautbois 100
Hébreux 10, 108, 113
Hexacordes 60
Hindous 10
Histoire du piano au IXe siècle. 218
Hoquets 31
Hymne à Saint-Jean..... 60

Imitation (l')..... 35
Imperfection 58
Impressionnisme (l').....
Instrumentation 132
Instruments acoustiques..... 127
Instruments à cordes et à roue. 92
Instruments à cordes frappées. 86
Instruments à cordes frottées avec archet..... 68
Instruments à cordes pincées.. 76
Instruments à vent avec réservoir d'air..... 106
Instruments de cuivre..... 113
Instruments de musique..... 67
Instruments de percussion.... 122
Instruments exotiques..... 85
Instruments indicateurs de la durée des sons..... 128
Instruments en bois à vent.... 94
Instruments en bois à anches.. 99
Instruments métalliques à vent 113
Intermèdes intermezzi..... 185
Italien (théâtre)..... 196

J

Jeu 159, 183
Jeux d'orgue..... 106

Pages

L

Lais..... 14
Larigot 95
Leit-Motiv 157
Lettres alphabétiques..... 62
Lied, lieder..... 21
Ligatures..... 57
Littérature musicale des instruments à cordes et à archet..... 229
Littérature musicale des instruments en bois et en cuivre 233
Littérature musicale de l'orgue 227
Losanges (notes)..... 57
Loure 261
Luth 82
Luth Théorbé 84
Lyre 81
Lyrique (théâtre)..... 194

M

Machines parlantes..... 129
Madrigal..... 46
Maîtrises..... 263
Mandoline 80
Mandole, mandore..... 81
Marseillaise (*la*)..... 22
Mascarade 159, 259
Masque 259
Mécanisme du piano..... 89
Mélodie (la)..... 9
Mélodium 110
Mélopée (la)..... 9
Menestrel (*le*)..... 269
Menestrels (les)..... 13
Menuet 209
Menus Plaisirs..... 180
Messes en musique..... ... 245
Mesure (la)..... 58
Métronome..... 128
Mezzo-soprano..... 105

Pages

Mode.....
Modernisme (le)..... 179
Modes authentiques..... 245
Modes grecs..... 10, 11
Modes plagaux..... 245
Modulation 29
Monde Musical (*le*)..... 269
Monde Orphéonique (*le*)..... 269
Monocorde 70
Monodie 15, 274
Motet 31
Moyen-âge 4
Mouvement (le)..... 214
Nuances 61
Musée du Conservatoire de Paris 109, 191
Musette..... 112
Musique..... 4
Musique chiffrée 63
Musique de chambre . 206, 211, 238
Musique de clavecin..... 211
Musique de concert..... 199
Musique de danse et de ballet. 255
Musique de scène..... 252
Musique dramatique..... 5
Musique farcie..... 245
Musique figurée..... 56
Musique mesurée..... 58
Musique pure..... 5
Musique religieuse..... 244
Mystères (les)..... 114, 183

N

Naissance de l'harmonie moderne..... 48
Naissance du ballet de Cour... 256
Naquaires..... 125
Neumes..... 54
Noëls (les)..... 25
Nomes grecs..... 11
Notation alphabétique..... 53
Notation avec des points..... 55

Pages

Notation blanche..... 56
Notation boétienne..... 53
Notation noire (carrée)..... 56
Notation colorée..... 56
Notation grégorienne..... 53
Notation musicale (la)..... 53
Notation neumatique..... 53

O

Odes symphoniques..... 243
Oliphant..... 113
Opéra..... 141
Opéra bouffe..... 185
Opéra buffa..... 185
Opéra comique..... 183
Opéra en Allemagne..... 152
Opéra en France..... 159
Opéra en Italie..... 142
Opérette 183, 197
Ophicléïde 120
Oratorio 244, 249
Orchestration..... 131
Orchestre 131
Orchestre de fanfare..... 139
Orchestre d'harmonie..... 139
Orchestre symphonique..... 139
Organistes 229
Organum 29
Orgue (l')..... 106, 227
Orgue expressif..... 109
Orgue de barbarie..... 128
Origine de la portée..... 55
Orphéon (l')..... 24, 269
Ouvertures..... 234

P

Pantomime 259
Passacaille 261
Passepied..... 261
Pavane 261
Pédagogie musicale..... 28
Pédale (Harmonie)..... 91

Pages

Pédales (d'instruments)..... 91
Pédalier 107
Percussion..... 122
Perfection (la)..... 58
Phonographe 129
Piano 86
Piano double..... 91
Piano forté 88
Piano (École française du) 2, 16, 225
Piccinnistes de Gluckistes 146, 165
Piccolo..... 96
Pistons 115
Plain-chant 244
Plan d'allegro de sonate..... 208
Plan d'andante..... 209
Plan de finale..... 210
Plan de Menuet et de Scherzo. 209
Plan de la sonate..... 208
Plan de la symphonie..... 234
Plan du concerto..... 211
Podatus 54
Poèmes lyriques..... 243, 251
Point..... 54
Points superposés..... 55
Polka 262
Polonaise..... 262
Portée musicale..... 55
Positif..... 107, 109
Précurseurs (les)..... 142, 184
Primitifs (les)..... 183
Principes de musique..... 270
Prolongation..... 28
Psaumes 247
Psalette 264
Punctum 54

Q

Quadrille 261
Quatuor..... 206
Querelles musicales..... 146
Queue 40
Quintette 206

Pages

R

Ravanastron..... 69
Rebab..... 69
Rebec 69
Rebelle 69
Récitatif (le)... 15, 16, 143, 144
Redowa 262
Regale..... 109
Registres 107
Règle d'octave..... 49
Renversement des accords. 26, 50
Réponse 40
Résumé historique..... 271
Retards..... 28
Ricercare..... 47
Rigaudon 26, 262
Rit Ambrosien..... 244
Rit Gregorien..... 244
Romains (les)..... 11
Romance 20
Romantiques 168
Romantisme 168
Rondeau (le)..... 31
Rosace, Rose, Rosette.... 79, 84
Rythme (le)..... 58

S

Salles d'opéra (les)..... 180
Salle Favart..... 188
Salle Feydeau..... 189
Sarabande 261
Sarrussophone 122
Saxhorn..... 121
Saxophone 121
Saxotrombas 122
Scandicus 54
Scherzo..... 207, 209
Schola cantorum..... 205, 267
Sciences harmoniques..... 27
Serinettes 128

Pages

Serpent (le)..... 104
Signes d'altération..... 62
Société des concerts du Conservatoire 201
Solfège 267
Solfèges d'Ita'ie..... 268
Solfèges du Conservatoire.... 268
Sonate (la)..... 206
Sonate d'église..... 206
Son (dans le sens d'air)..... 257
Son de la clochette..... 257
Sons bouchés..... 50
Sons harmoniques..... 50
Sons ouverts..... 50
Sons et bruits (acoustique).... 127
Soprano 105
Strette et stretto..... 168
Styles (les)..... 5
Style classique..... 6
Style palestrinien..... 246
Style romantique..... 6
Suspension 28
Symphonie (la)..... 234
Syrinx..... 97

T

Tablature 227
Tam-tam 126, 168
Tambour 123
Tambour de basque..... 124
Tambourin..... 123, 212, 216
Tempérament 213, 214
Tenor 105
Tétracordes 11
Théâtre des Arts..... 181
Théâtre italien..... 183, 196
Théâtre lyrique..... 184
Théâtres forains..... 184
Théorbe 84
Théorie de la musique... 267, 268
Tibia utricularis..... 112
Timbales..... 125

Pages

Toccata 207
Toccatina 207
Tournebout 101
Triangle 124
Trio 206, 209
Triton 60
Trombone 119
Trompe 114
Trompette 116
Trompette chromatique ou à pistons 117
Trompette marine 70
Troubadours 13
Trouvères 13
Tuba 117, 121
Tuba curva 117
Tympanon 125

V

Valse 262
Variations 224
Vaudeville 20
Ventadour (salle) 197

Pages

Vérisme (le) 151
Vièle 70
Vièle à roue 92
Vièle organisée 94
Vierne 229
Vieux temps 232
Vingtième siècle 179
Viole 70
Viole d'amour 72
Violon 72
Violoncelle 75
Virginale 87
Voix humaine 104
Volte (la) 261
Volute 77

W

Wagnérisme 157, 158

Z

Zampogna 110
Zelter 25

Table alphabétique des Noms d'Auteurs

A

Pages

Abbey 108
Adam (Adolphe). *190*, 194, 225, 248
Adam (Louis)..... 225
Adam de la Hale..... 183
Afranio..... 102
Agrell..... 235
Agricola (Martin)..... 72
Alard..... 75, 232
Albeniz 178
Albrechtsberger..... 42, 227
Alembert (d')..... 7
Alkan (Valentin)..... 226
Alexandre 111
Alexenian 204
Allegri 247
Amati 74
Ambroise (Saint) 244
Amerbach 227
Amiot (le Père)..... 65
Anglebert (d')..... 215
Animuccia..... 249
Attaignant..... 62
Auber 168, 169, *190*, 226
Aubert 226
Aubry 26
Audran 198
Augé de Lassus..... 198
Auzende 222

B

Pages

Bach (Jean-Sébastien)..... 5, 135, 211, 228, 248, *250*
Bach (P. Emmanuel)... 212, 214
Bachelet 176
Baggers..... 125
Baillot 75, 231
Bainbridge..... 99
Balakireff..... 177
Balard 65
Balfe..... 178
Balthazarini... 256
Banès..... 182, 198
Barbereau 206
Barker 108
Baumgaertner 233
Batiste (E.)..... 228
Battala..... 226
Baudiot..... 233
Bazelaire..... 233
Bazin 25, 42, 51, 192
Beaujoyeux 256
Beaulieu..... 20
Beck (Jean)..... 26
Bedos de Celles (dom) 113
Beethoven . *218*, 234, 236, 247
Begue (le)..... 215
Bellaigue (Camille)..... 7, 198, 226, 241

Pages

Bellenot 229
Bellini 149, 171
Benedict..... 178
Benedictins (R. P.)..... 228
Benoit .....
Benserade 257
Bergonza di Botta.....
Bergonzi..... 74
Beriot (de)..... 232
Beriot (Charles de)..... 226
Berlioz ... 137, 139, *170*, 238, 252
Bernhard 108
Berthaud 233
Bernardel 75
Bertelin..... 241
Berthelier..... 232
Bertin (Mlle)..... 171
Bertini 224
Berton 149, 189
Bertrand (Paul)..... 270
Besson..... 122
Binchois 43
Bird 178
Bizet..... 192, 203, 226
Bleuzet..... 100
Bloch (André)..... 226, 241
Boccherini 239
Boehm..... 96
Boesset 21
Boieldieu 190
Bonnet 229, 262
Bordes (C.)..... 248, 267
Borodine 177
Boschot..... 170, 198
Boucherit..... 232
Boulanger (Ernest).... 25, 238
Boulanger (Mlles)..... 238
Bourdeau .....
Bourgault-Ducoudray..... 26, 174, 206
Bourges (Maurice)..... 240
Bouvet 215, 229
Brahms 225, 239

Pages

Brancour 26, 75, 198
Braud (Paul)..... 226
Brenet 198, 241
Breville (P. de)..... 241
Bricqueville (de)..... 129
Brun (A.)..... 232
Bruneau (Alfred)... 7, 175, 261
Brunel 246
Burney 178
Busser..... 238, 260
Buxtehude..... 227

C

Caccini 17, 143
Caffarelli 144
Calvoressi..... 198
Cambert 101, *134*, 160
Camargo (Mlle)..... 2, 59
Campagnoli..... 230
Campra..... 163
Capet 230, 232
Caplet 241
Carafa..... 150
Caraud (Gaston)..... 241
Carissimi 18, 144, 273
Casadesus (Francis)..... 204
Casadesus..... 81
Casella (A.)..... 239
Castil Blaze 198, 199, 251, 262
Catel 22, 50, 102, 181
Cauroy (du)..... 20, 21
Caussade (Georges)..... 42
Cavaillé Coll..... 108, 109
Cavaliere (Emilio del). 142, 249
Cavalli..... 160, 161
Cavallo..... 152
Celler 198, 257
Cellier (Alexandre)..... 129
Cesbron..... 85, 94
Chabrier (E.)..... 174
Chadeigne 226
Chambonnières .. 160, 214, 228
Chanot..... 75

Pages

Chantavoine 198
Chapuis (A.)..... 25
Charpentier..... 163
Charpentier (Gustave). 175, 193
Charpentier (Victor)..... 204
Chausson..... 283, 240
Cherubini ... 42, *167*, 189, 248
Chevé..... 63
Chevillard..... 233
Chevillard (Camille)... 204, 233
Chopin 222
Choron 41, 51, 266
Chouquet 75, 129, 116, 117, 198
Chrétien..... 268
Ciampi (Marcel)..... 226
Cimarosa 18, 147
Clapisson 75, 191, 194
Clari (L'abbé)..... 47
Claudin..... 20
Clément (Félix)..... 251
Clementi..... 217
Clerambault 228
Clicquot 108
Colasse 163
Colonne 203
Conrardy 269
Coquard 7
Corelli..... 68, 229
Cortot 204, 226
Costeley..... 44
Cottin..... 80
Couesnon 119, 122
Couperin..... 215, 228
Courtois 122
Cousineau..... 78
Coussemacker (de).... 51, 251
Cramer 217
Cristofori..... 88
Cros Saint-Ange..... 233
Ctésibius..... 108
Cucuel..... 198
Cui..... 177
Cupis 233

Pages

Curzon (de)..... 198
Czerny..... 223

D

Dalayrac 188
Dalcroze..... 262
Dallery 108
Dallier 229
Dancla (Charles)..... 75, 232
Dandelot 198, 241
Dandrieu..... 215
Danhauser 25
Danzi . .....
Daquin 215, 228
Dardelli..... 4
Dargomijski 177
Dauriac..... 7
Dauvergne..... 186
Dauverné 117
David (Félicien).... 172, 192, 237
Debain..... 111
Debeefve 268
Debussy (Claude)..... 179, 240
Delaborde 226
Delafosse..... 226
Deldevez..... 202, 232, 241
Delibes (Léo)..... 25, 192, 260
Della Maria..... 190
Delsart..... 233
Denner 103
Deodat de Ceverac 241
Deschamps 21
Desmarets 163
Després (Josquin)..... 43, 246
Destouches 163, 184
Devienne 188
Dietsch 248, 266
Diémer..... 226
Dinaux 26
Doire (René)..... 269
Doni 62
Donizetti 150

Pages

Dourlen 51
Doyen..... 129
Dubois 267
Dubois (Théodore) 25, 41, 51, 226
227, 229, 234, 238, 248, 260
Ducasse (Roger)..... 238
Du Caurroy..... 21
Dufay 43
Dukas (Paul)..... 176, 238, 240
Dumas 238
Duni..... 186
Dumont 248
Dunstaple 43
Dupont 233
Duprato 192
Durand (Émile)..... 51
Durante 145, 247
Dussek..... 211
Duvernois (Henri)..... 269
Duvernoy (Alphonse)..... 226

E

Elphegus 109
Elwart..... 241
Ecorcheville..... 198
Emmanuel (Maurice). 65, 205, 206
Encyclopedistes..... 7
Erard 88, 89, 110
Erlanger..... 176, 193
Estournelle de Constant (d') 204
Etesse 139
Evette..... 122
Expert..... 205, 265, 269

F

Fage (Adrien de la) 127, 243, 251
Falkenberg 222, 226
Fandango (le)..... 261
Farinelli.....
Farrenc..... 241
Faure..... 106

Pages

Fauré (Gabriel)..... 24
176, 227, 229, 234, 248
Ferlandi.....
Ferté (Armand)..... 204, 226
Fesca 239
Fétis..... 50
65, 198, 261, *267*
Février (Henri) 176
Field 220
Fissot..... 226
Floquet 180, 260
Flotow 195
Fourneaux..... 111
Franck (César)..... 226
227, 228, 238, *240*, 248
Franchomme..... 233
Franquin 117
Frescobaldi..... 212, 218
Froberger..... 213
Fux..... 42

G

Gabrielli 44, 227
Gade (Niels)..... 178, 240
Gagliano..... 74
Galeotti 226
Galilée (Vincent)..... 142
Galin 63
Gallon (Jean)..... 260
Gallon (Noël)..... 260
Galuppi 213
Ganaye..... 238
Gand 75
Ganne 198
Garat..... 22
Garcin 202, 232
Gardel 259
Gastinel 260
Gastoué..... 248, 251
Gaubert 97, 202, 260
Gautier..... 206
Gaveaux 187
Garaudé 268

Pages

GAVINIÈS 231
GÉDALGE 42, 238, 259
GEDALDE (Mme)..... 42
GEORGE (Max)..... 51
GEORGES (Alexandre).... 25, 238
GERBERT (l'abbé)..... 30
GESUALDO 46
GEVAERT 7, 26, 65, 139, 190, 194, 251
GIGOUT 229, 266
GILLIERS..... 184
GILLET..... 100
GIRARD..... 232
GLAZOUNOFF 177
GLINKA..... 176
GLUCK..... 18, 135, 146, *165*
GODARD (Benjamin)..... 238
GOMIS 178
GORDON..... 96
GOSSEC 180, 200, 237, 248
GORIA 226
GOUDIMEL 247
GOUNOD 25, 170, 194, 238, 248
GRANADOS..... 178
GRANJANY..... 268
GRANJON 65
GRAUN 153
GRÉGOIRE-LE-GRAND (Saint).. 53
GRENIÉ..... 110
GRÉTRY 7, 21
GRIEG 110, 179, 225, 240
GRISAR 190, 194
GUADAGNINI 74
GUARNERIUS 74
GUGLIELMI 147
GUI (ou GUIDO) D'AREZZO. 55, 59
GUILLAUME DE MACHAUT..... 32
GUILMANT 229, 267
GUIRAUD 192, 226, 260

H

HABENECK 201, 232
HÄNDEL (ou HAENDEL)..... 5
152, 202, 214, 228, *250*

Pages

HAINL..... 202
HALARY..... 115
HALEVY..... 42, 168, *191*, 194
HALTENHOFF 115
HAMPL 114
HART..... 129
HASSE..... 153
HAWKINS 127
HAYDN 5, 136, 153, 201, *216*, 235, 247, 250, 251
HECKING..... 233
HELLER (Stephen)..... 224
HEROLD..... 190
HERVÉ 198
HERZ (Henri)..... 224
HEUGEL..... 269
HILLEMACHER 174
HOCHBRUCKER..... 78
HUCBALD 29
HUE (Georges)..... 176
HUMMEL 219
HURÉ..... 238

I

INDY (Vincent d') 143, *175*, 198, 205, 227, 238
INGHELBRECHT 204, 238
ISIDORE DE SÉVILLE 29
ISNARDON..... 106

J

JACOB 229
JACQUOT..... 129
JANNEQUIN (Clément)..... 44
JOACHIM 232
JOMELLI 18, 145
JONCIERES 195
JOSQUIN DES PRÉS (ou DESPRÉS)..... 43
JULIEN (A.)..... 198
JUMEL (Mlle)..... 270
JUMILHAC (dom)..... 251

Pages

K

Kaiser 139
Kalkbrenner 225
Kastner 125, 139, 262
Keiser 134, 152
Kerlino 74
Kircher 65
Kirnberger 50
Kloz 75
Koseluck 155
Koechlin 241
Kreutzer (Conradin) 231
Kreutzer (Rodolphe) ... 167, 231
Kufferath 269

L

Lack 226
Lacombe 241
Ladmirault 241
Lalande (de) 200, 247
Lalo ... 7, 203, 238, *240*, 260
Lamare 233
Lamoureux 204
Landi 17
Landino 42
Lapara 193
Lasserre .....
Lassus (Rolande de) 44, 247
Laurent de Rillé 25
Lausnay (Georges de) 204
Lavignac 159, 226
Lavoix 26, 139
Lazzari (Silvio) ... 176, 193, 238
Lebeuf (l'abbé) 251
Leborne 176
Leboucher (M.) .....
Leclair 231
Lecoq 198
Le Couppey 226
Leduc 269
Lefebure-Wely 229

Pages

Lefebvre (Ch.) 240
Lefort 232
Lemmens 228
Lemoyne 181
Lenepveu (Ch.) 248
Lenormand (René) 51
Leo 145, 247
Leonard 232
Leoncavallo 152
Leroux (Xavier) ... 25, 175, 193
Leroy (Adrien) 64
Lesueur 126, 168, 189
Letocart 229
Levy (Lazare) 229
Lichtenthal 65
Lichtenberger 198
Limnander 25
Lionel de la Laurencie. 7, 198
Liszt 223
Locatelli 229
Loeb 233
Lortat (Robert) 226
Loth 122
Lotti 47
Lulli 134, 161, 257
Lupot 75
Luther 248
Luthiers célèbres 74, 75
Lutz 238
Lyon (Gustave) 78, 89, 92

M

Machaut (Guillaume de) 32
Maëlzel 128
Maggini 74
Magnard (Albéric) 193, 238, 240
Mahillon 129
Maillart 192, 194
Majo 18
Malherbe 198
Malherbe (Edmond) ... 193, 240
Mandl 106

Pages

MANGEOT 269
MARAIS 163
MARCELLO 213, 247
MARCHAND..... 228
MARCHET..... 75
MARCHETTI..... 151, 172
MARCHETTO DE PADOUE..... 272
MARÉCHAL (Henri)..... 25
MARENZIO 46
MARESCH 116
MARGUERITAT..... 269
MARIUS..... 88
MARPURG 42
MARMONTEL..... 226
MARMONTEL (A.)..... 226
MARSICK..... 232
MARTINI (le Père)..... 42, 213
MARTINI (Shwartzendorff).... 21
MARTY 202
MASCAGNI..... 152
MASSART..... 232
MASSÉ (Victor)..... 192, 195
MASSENET 25, 174
MATHIAS..... 222
MATHIS LUSSY..... 65
MATTEI (le P.)..... 42
MAUCLAIR..... 7
MAURIN 232
MAURY-RENAUD 268
MAYEUR 122
MEHUL 22, *166*, 189
MEIFRED..... 115
MELCHISÉDEC 106
MEMBRÉE 24
MENDELSSOHN... 5, 26, *221*, 237
MERCADANTE..... 150
MERCKLIN 108
MERSENNE (le Père)..... 50, 65, 103, 127
MERULO (Claude)..... 228
MESSAGER .. 193, 198, 202, 260
MEYERBEER..... 5, 156
MEUNIER 229

Pages

MICHELL..... 241
MILLEREAU 122
MIMART..... 103
MISSA..... 193, 259
MONDONVILLE 21, 180
MONNET 186
MONPOU 266
MONSIGNY 21, 187
MONTÉCLAIR 76, 164
MONTEUX 204
MONTEVERDE (Monteverdi)... 17, 48, 133, *143*
MORPAIN..... 226
MOSCA..... 149
MOSCHELÈS 220, 221
MOUQUET 241
MOURET..... 164, 258
MOUSSORGSKY 177
MOUTON 43
MOZART 5, 18, 135, *153*, 200, 216, 235, 247
MURED .....
MURIS (Jean de)..... 32
MUSTEL..... 111
MUTIN..... 108

N

NADAUD (Ed.)..... 231
NADERMANN 78
NANNY 77
NAUMANN..... 153
NICOLO 190
NIEDERMEYER..... 24, 205, 268
NIELS GADE..... 240
NOVERRE..... 258

O

OCKEGHEM 37
OFFENBACH..... 43, 197
OLLONE (Max d')..... 238, 241
ONSLOW..... 237, 239
ORLANDO LASSO..... 44, 247

Pages

Ortigue (d') 251
Oulibicheff 241

P

Pacini 171
Paderewski 225
Paer 18, 147
Paganini 230
Paisiello (ou Paesiello) 18, 147
Paladhile 25, 174, 226
Palestrina .. 44, 146, 247, 249
Palludini 237
Panseron 268
Papot 268
Pares 139
Pasdeloup 202
Pasquini 213
Pedrell 178
Pergolèse 145, 185, 247
Peri 142
Perilhou 241
Perrin (L'abbé) 160
Petit (Alexandre) 119
Petrucci 64
Pessard 25, 195, 198
Philidor 21, 187, 200
Philip (A.) 229
Philipp (I.) 222, 226
Piccinni 18, 145
Pierné 203, 229
Pierre (Constant) 23, 26, 129, 139
Pillault 75, 87
Pique 75
Pirro 198
Planquette 198
Planté 226
Pleyel (Ignace) 237
Pleyel 89, 92
Pleyel (Mme) 219, 225
Poise 192
Ponchielli 149
Porpora 144

Pages

Pothier (dom) 65
Pougin 198
Prodhomme 198, 241
Prudent 226
Prunières 198
Pugnani 230
Pugno 222, 226
Purcell 178, 213

Q

Quantz 96
Queff 220
Quinault 161, 257

R

Rabaud 233
Rabaud (Henri) 176, 233, 238, 241
Radau 129
Radiguer 268
Radoux 268
Raff 225
Rameau 50, *135*, 163, 215, 228, 259
Ravel 240
Reber 51, 192, 237
Reicha 42, 171, 239
Reichardt 155
Remy 232
Renaudin 75
René (Charles) 226
Reuchsel (A.) 25
Reuchsel (M.) 129, 269
Reyer 173, 194
Rhéné-Baton 203
Ricci 196
Richter 51
Riera 226
Ries 219
Rimsky Korsakoff 139
Rinch 227
Rinuccini 142
Risler 226

Pages

Robberechts 232
Rode 231
Rodolphe 268
Roland de Lattre..... 44, 247
Romain Rolland..... 198
Romberg 233
Rondo..... 210
Ropartz (Gui)..... 238, 240
Rore (Cyprien de)..... 44
Roret..... 129
Roze..... 93
Rossini *149*, 168, 247
Rouget de l'Isle..... 23
Rougnon (Paul) 25, 41, 51, 214, 251
268
Rousseau (Jean-Jacques). 7, 165
Rousseau (Marcel-Samuel)... 241
Rousseau (Samuel)..... 248
Roussel..... 238
Roussier (L'abbé)..... 65
Rubinstin 177, 225
Ruckers (Hans)..... 87
Ruhlmann..... 204
Russe (École)..... 176

S

Sacchini 7, 147
Saint-Saëns. *173*, 226, 238, 248
Salieri..... 148
Salmon..... 256
Salvayre..... 193, 195
Samazeuilh..... 241
Sammartini..... 237
Sarasate 232
Sarrette..... 265
Sarrus 122
Sarti 18
Sauveur 50
Savard..... 51, 238
Savart 74
Sax (Adolphe)..... 115, 221
Scarlatti (Alexandre).. 144, 247
Scarlatti (Domenico)..... 213

Pages

Schmitt (Florent)..... 240
Schneider (Louis)..... 174, 241
Schonaers..... 122
Schore.....
Schubert..... 23, *221*, 237
Schumann *156*, 222, 237
Schuré..... 26, 198
Schütz 152
Schwartz 268
Sevla (Blanche)..... 24
Seghers..... 203
Semet..... 195
Serassi..... 108
Serow 177
Serpette 198
Servais 233
Silbermann 88
Silver 241
Simon (L. V.)..... 22
Simon (H. A.)..... 26
Simon (Mlle)..... 270
Smetana 240
Soubies..... 198
Spohr 156, 230
Spontini 168
Sporck 238
Stamaty..... 225
Stamitz..... 200, 230
Staub 226
Steffani (l'abbé)..... 47
Steibelt 171, 217
Steiner 75
Stradivarius 74
Stoelzel 115
Stolz..... 266
Storini..... 74
Strauss 198
Strozzi 160
Sullivan 178
Suppé 198
Sussmayer 247
Svendsen 179
Sylvestre..... 111

Page

T

Taffanel 202
Tartini 69, 229
Taudou 232
Tchaïkowski 177, 225
Teleman 152
Terrasse 198
Thalberg 224
Thibouville 122
Thibaut 232
Thoinot (Arbeau) 101, 262
Thomas (Ambroise) 25, *172*, 190, 248
Thomé 226, 252
Thucydide 68
Tombelle (de la) 23
Tiersot ... 23, 25, 26, 198, 265
Tinel 267
Tolbecque 83
Touche 232
Tournemire 229, 238
Tourte 69
Triébert 122
Tulou 97

U

Udine (d') 198

V

Varney 198
Vasseur 198
Verdi 149, *151*, 247
Vernaelde 268
Viadana 49, 63
Viardot (Mme) ... 106, 195, 265
Viardot (Paul) 232
Vidal (Paul) 25, 175, 260

Pages

Vidal 129
Villermin 51
Villoteau 129
Vinée 51
Viotti 230
Vittoria 45, 178, 247
Vivaldi 69, 229
Vogler 155
Voit 112
Vuillermoz 26

W

Wagner 136, 137
Wanhal 200
Weber 136, 137, *155*, 220
Weigl 155
Wekerlin 26
Widor 139, 227, 229, 238, 248, 260
Wienawski 132
Wiensberger 92
Wilder 241
Willaert 43
Willaume 75
Willaume (Gabriel) 75
Wilhem 24
Winter 155
Woolett 241
Wormser 25, 226, 261
Wurmser 226

Y

Yradier 178
Yrvid (d') 172
Ysaye 232

Z

Zimmermann 225
Zingarelli 171, 247

Table des Matières

AVANT-PROPOS 1

CHAPITRE I. — *Considérations esthétiques sur la musique et son histoire*. 3

CHAPITRE II. — *La mélodie* 9

Définition. — La mélodie chez les peuples anciens. — Les Grecs. — Les Romains. — Le plain-chant. — Les Rites ambrosien et grégorien. — Bardes et druides. — Troubadours, trouvères et ménestrels. — Le récitatif et la monodie. — Le drame lyrique. — L'air. — L'air d'opéra. — Airs nationaux et régionaux. — La chanson, la romance. — Chants patriotiques. — La mélodie moderne. — Le lied. — La chanson scolaire et l'orphéon. — Les Noëls. — Considérations sur la mélodie.

CHAPITRE III. — *Les sciences harmoniques* 27

Définition de l'harmonie. — Les accords et leurs diverses modifications. — Histoire : la diaphonie et l'organum, le déchant, le faux-bourdon. — Le contrepoint et ses formes variées, ses espèces. — L'imitation. — Le canon. — La fugue et ses éléments. — École franco-belge et flamande. — Les chorals. — Le madrigal. — Les ricercari. — L'harmonie moderne. — L'harmonie contemporaine.

CHAPITRE IV. — *La notation musicale* 53

Les notations alphabétique, neumatique, à points superposés. — La portée. — Notation carrée noire. — Notation colorée et blanche. — Les ligatures. — Notes losanges. — La mesure. — La gamme. — Gui d'Arezzo et le nom des notes. — Origine des signes altératifs. — La musique en chiffres.

CHAPITRE V. — *Les Instruments de musique antiques, anciens et modernes* 67

CHAPITRE VI. — *Instrumentation et orchestration* 131

Origines. — Marche progressive. — Les systèmes. — L'évolution wagnérienne. — L'Ecole contemporaine. — Caractère expressif de chaque instrument. — Composition des différents orchestres symphoniques, militaires et de fanfare.

CHAPITRE VII. — *Le drame lyrique et l'opéra* 141

Définition. — Les formes primitives : mystères, drames liturgiques. — L'opéra en Italie. — L'opéra en Allemagne. — L'opéra en France. — Les écoles, les styles. — Ecoles étrangères. — Le XXe siècle et le modernisme. — Les salles d'opéras.

CHAPITRE VIII. — *L'opéra-comique. L'opérette. Les théâtres lyriques et italiens* 183

Définition. — Les formes primitives. — Les théâtres forains. — L'opéra-buffa italien à Paris et son influence. — Les précurseurs. — Les premiers maîtres. — Les progrès de l'opéra-comique. — Salles Favart et Feydeau. — Répertoire de ces deux théâtres. — Berton, Méhul, Cherubini, Lesueur élargissent le cadre de l'opéra-comique. — Retour au véritable caractère de l'opéra-comique. — Les maîtres de l'opéra-comique au XIXe siècle. — A la fin du XIXe siècle, tendance de l'opéra-comique à se transformer en drame lyrique. — Les maîtres de cette nouvelle période. — Le théâtre lyrique et son répertoire. — Le théâtre italien et son répertoire. — L'opérette et l'opéra bouffe.

CHAPITRE IX. — *La musique de concerts* 199

Définition. — Les entremets et cadeaux du moyen-âge. — Concerts spirituels. — Concerts d'amateurs. — Concerts français. — Société des concerts du Conservatoire. — Concerts Valentino. — Concerts de l'union musicale. — Société Sainte-Cécile. — Concerts populaires Pasdeloup. — Concerts Colonne et Lamoureux. — Concerts historiques. — La musique de chambre. — *La sonate*. — Le concerto. — Musique de clavecin et clavecinistes. — Histoire du piano et des pianistes au XIXe siècle. — Écoles étrangères et française. — Littérature musicale de l'orgue. — Littérature musicale des instruments à cordes et à archet, des instruments en bois et en cuivre. — *La symphonie* et ses maîtres à l'étranger et en France. — La musique de chambre et d'ensemble instrumental. — La France se place au premier rang dans la musique de chambre et symphonique au XXe siècle.

CHAPITRE X. — *La musique religieuse. L'oratorio. Poèmes lyriques et odes symphoniques* 243

La musique religieuse. — Le rit ambrosien. — Le plain-chant grégorien. — Origine des messes en musique. — Musique farcie. Œuvres dans la tonalité moderne. — Musique religieuse mondaine. — Le choral. — *L'oratorio.* — Poèmes lyriques. — Odes symphoniques. — Musique de scène.

CHAPITRE XI. — *Musique de danse et ballets* 255

La musique et la danse. — Les danses antiques. — Les danses sacrées. — Naissance du ballet de cour. — *Circé* ou le ballet de la Reine. — Le chœur théâtral. — Mascarades. — Le ballet pantomime. — Ballets russes. — Danses populaires et rustiques. — Danses de société.

CHAPITRE XII. — *L'enseignement musical* 263

Maîtrises. — Les Conservatoires. — Ecoles Choron et Niedermeyer. — Schola cantorum. — Solfèges. — La critique musicale.

Résumé historique. Les époques 271

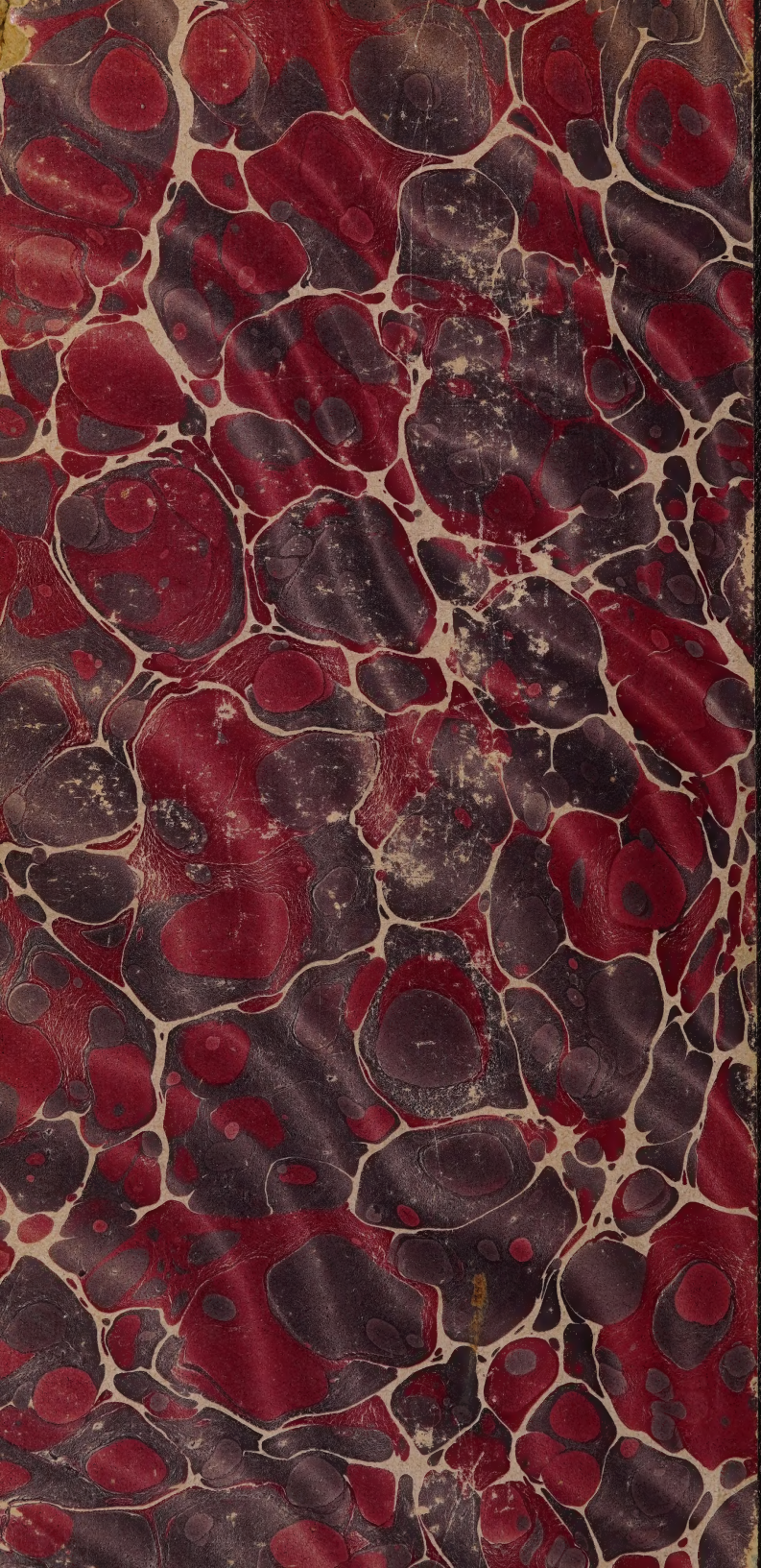
Epilogue 275

CHARTRES. — IMPRIMERIE GARNIER. — 13.8.20.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 22505 2114

Date Due

All library items are subject to recall at any time.

APR 6 2009		
JAN 19 2009		
NOV 04 2015		

Brigham Young University